This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1DR4 2

Sammlung Göschen

Musikgeschichte

des

17. und 18. Jahrhunderts

von

Dr. Karl Grunsky

Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen

Mus 174.438

Jede N… …30 Pf.

G. J. G… …ig, Leipzig

Zweck… …" ist, in Ein-
zeld… …ändliche und
übersicht… …Gebiete der
Wissens… …em Rahmen,
auf stre… …d unter Be-
rücksichti… …forschung be-
arbeitet, …e Belehrung
bieten. … …schlossen dar-
gestellt, …n in innerem
Zusamm… …Ganze, wenn
es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische
Darst… …n dürfte.

Ein … …hienenen
Num… …ändchens

HARVARD COLLEGE LIBRARY

Digitized by Google

Bibliothek zur Musik

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Musikalische Akustik von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Stephan Krehl in Leipzig. Mit viel. Notenbeispiel. 2 Bde. Nr. 149, 150.

Allgemeine Musiklehre von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. 2 Bände. Nr. 121, 347.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

Musikästhetik von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Musikgeschichte

des

17. und 18. Jahrhunderts

von

Dr. Karl Grunsky

Gent, August 1911
Georg Sarton

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1905

Digitized by Google

Mus 177.30

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Mus 174.438

HARVARD COLLEGE
NOV 26. 1940
LIBRARY

Nur aus der höchsten Kraft der Gegenwart dürft ihr das Vergangne deuten: nur in der stärksten Anspannung eurer edelsten Eigenschaften werdet ihr erraten, was in dem Vergangnen wissens- und bewahrenswürdig und groß ist.

Nietzsche.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 5

Italien und die Oper.

1. Florenz; der Einzelgesang 6
2. Einheit der Tonkunst 9
3. Einheit der Tonverhältnisse 11
4. Gleichstimmigkeit; Generalbaß 14
5. Rom, Mantua, Venedig 19
6. Die Entmannten 22
7. Orchester; Orgel 24

Deutschland ohne die Oper.

8. Kirche und Volkslied 28
9. Heinrich Schütz 31
10. Kirche und Kunstgesang 34
11. Die Veränderungsform 36
12. Orchestersuite 38
13. Klaviersuite 40

Die Oper in Frankreich.

14. Lully 43
15. Die französischen Tänze 47

Italiens Reise.

16. Alessandro Scarlatti 49
17. Kirchenmusik; Kammerduett 52

Der Kampf um deutsche Musik.

18. Ausländer und Kunstfeinde 54
19. Keiser und die Hamburger Oper 56
20. Orchestersuite 59
21. Die Orgel 61

Die Geige.

22. Geigenbau 63
23. Deutsche Künstler 64
24. Trio; Kammer- und Kirchensonate 65
25. Konzert 67
26. Tartini; Leclair 69

Digitized by Google

Seite

Das Klavier.
27. Klavichord, Flügel, Hammerklavier 71
28. Couperin 73
29. Deutsche Suite und Klaviersonate 76
30. Domenico Scarlatti 79

Die komische Oper.
31. Italien 81
32. Paris 83
33. Musik und Philosophie 84

Rameau.
34. Kantaten, Motetten 87
35. Opern 88

Händel.
36. Verbreitung der italienischen Oper 90
37. England 91
38. Händels Opern 92
39. Oratorien 94
40. Spielmusik 96
41. Allgemeines 98

Auffassung der Tonkunst.
42. Gesangkunst; Verzierungen 99
43. Alte Musikübung 102

Bach.
44. Meisterschaft in der Gesangmusik 105
45. Chöre der Motetten und Kantaten 107
46. Arien 110
47. Der Choral 114
48. Passionen und Messen; Umarbeitungen 115
49. Orchester- und Kammermusik 117
50. Werke für Klavier und Orgel 120

Spätere Gesangmusik.
51. Gefälliges für Kirche und Konzert 124
52. Das deutsche Lied 126

Die Spielmusik.
53. Geschichtliche Aufgabe 128
54. Die Sonatenform 129
55. Italienische und deutsche Klaviersonate 131
56. Vorgeschichte des Quartetts und der Sinfonie 135
57. Haydn 137
58. Mozart 141

Die Oper.
59. Grétry 145
60. Singspiel und Melodram 146
61. Gluck 148
62. Mozart 150
63. Anerkennung Mozarts 154
64. Deutsche Musikästhetik 155

Quellen 159

Namen- und Sachregister 160

Digitized by Google

Einleitung.

Mit der Wende zum 17. Jahrhundert verblüht der Stil der reinen Gesangmusik, und es bilden sich die Formen und Gattungen heraus, die, reif geworden, noch jetzt musikalische Bedeutung haben. Kein Wunder, daß sich von jenem Zeitpunkt ab die Werke mehren, deren Lebenskraft der Gegenwart wirklich etwas zu geben vermag, und wenn die Forschung der letzten Jahrzehnte eine staunenswerte Fülle alter Musik zutage gefördert hat, so darf sich auch der Laie darüber freuen! Fast könnte einem freilich bange werden, ob nicht der Ansturm der Vergangenheit Kraft und Unmittelbarkeit unseres Empfindens gefährde. Nietzsche, der an sich selbst die Gefahren geschichtlicher Vertiefung erlebte, hat den Nutzen der Geschichte wohl am gründlichsten überdacht. Doppelt aufmerksam muß die Musikgeschichte auf seine Winke achten, weil der musikalischen Werke viel mehr sind als etwa der dichterischen. Denn an der Wortsprache arbeitet ein ganzes Volk in der Werkstätte des täglichen Gebrauchs; wir hören nie wieder die mündliche Unterhaltung der früheren Geschlechter. Die Musik ist auch eine Sprache, die der Mitarbeit zahlloser Mitwirkender bedurfte; aber alles Erarbeitete mußte aufgezeichnet werden, gleichviel, ob sein Wert der Alltäglichkeit, ob der Feierstunde des Dichters entsprach. Nur die bewußte Sichtung vermag das Fruchtbare von dem Wust des Vergänglichen zu sondern.

Dabei muß man jedoch ebenso vorsichtig wie entschlossen sein. Es ist unmöglich, reine Eindrücke von alten Werken

Digitized by Google

zu erlangen, wenn man nicht die heutigen in Entfernung hält und eine Zeitlang sich ausschließlich mit jenen beschäftigt. Es wird aber keiner noch so abgesonderten Betrachtung ganz gelingen, die Eindrücke der damaligen Zeitgenossen hervorzurufen, weil wir das Spätere zwar entfernen und wegdenken, unseren Geschmack aber, der es schon gekostet und sich daran gewöhnt und gebildet hat, nicht willkürlich ändern können; nur wird es allerdings darauf ankommen, welche von den neueren, unmittelbar zugänglichen Meistern in uns das Verständnis fürs Vergangene vorbereitet haben!

Italien und die Oper.

1. Florenz; der Einzelgesang.

Im Jahre 1594, als die Meister der mehrstimmigen Gesangmusik, Palestrina und Lassus, die Augen schlossen, wurde in Florenz der Einzelgesang erprobt und die neue Gattung der Oper versucht. Wenn wir irgendwann berechtigt sind, den ununterbrochenen Verlauf des Geschehens innerhalb willkürlicher Grenzen zu betrachten, so bietet der Umschwung der musikalischen Ereignisse am Ausgang des 16. Jahrhunderts von selbst den Anfangspunkt dar. Gedanken, welche der Tonkunst scheinbar fern lagen, Liebhaber, die nur anzuregen, nicht auszuführen vermochten, haben die Musikgeschichte nach neuen Zielen gelenkt und Geschmack, Ausdrucksweise, Kunstmittel so gründlich wie möglich verändert. Um Bardi, Grafen von Vernio, am Hofe Fernandos von Medici, sammelten sich geistreiche und begeisterte Männer: der Kunstbeschützer und Ausübende Jacopo Corsi, der Schriftsteller Vincenzo Galilei, Vater des berühmteren Galilei, ein Schüler Zarlinos; weiter neben anderen der Dichter Rinuccini und vielleicht auch der Vorsteher der Künste Emilio de Cavalieri, der im Anschluß an die geistlichen

Digitized by Google

Schauspiele des Mittelalters offenbar noch vor dem Wirken des Florentiner Kreises den Einzelgesang zu Ehren brachte. Der Kapellmeister Jacopo Peri und der Sänger Giulio Caccini wurden bearbeitet und bekehrt, die mehrstimmige Gesangmusik zu verlassen und dem Trauerspiel der Griechen die „alte edle Art“ des gesungenen Vortrags abzulauschen. Das Hauptverdienst am Gelingen der neuen Kunstabsichten gebührt dem bescheidenen Peri, der 1594 die Daphne, 1600 die Euridice, beides von Rinuccini gedichtet, mit gesungener Rede und Gegenrede des einzelnen Spielers in Musik setzte. Der Ausdruck suchte ein Mittleres zwischen Sprechen und Singen. Die Zuhörer überzeugten sich, daß auf diese Weise die damalige Musik wohl imstande sei, die Erregungen des Gedichtes zu verstärken, „was unglaublich erschien“.

Unglaublich erscheint uns heute, daß um eine so einfache Sache wie den Einzelgesang so viel Aufhebens gemacht werden konnte. Ist vor den Zusammenkünften der Florentiner kein Lied, keine Melodie in die Welt hinaus gesungen worden? Es wäre unsinnig, daran zu zweifeln. Allein die Volksmusik, die ohne Einzelgesang nicht denkbar ist, hatte in der Tat noch keine Gültigkeit in den Kunstschöpfungen erlangt. Die niederländischen Meister brauchten Volksmelodien zum Bau ihrer kirchlichen Werke, als Muster motivischer Bildung, versteckten jedoch das übernommene Gut nach Kräften in der kunstvollen musikalischen Arbeit der verflochtenen Stimmen. Die weltliche Musik, die sich als Madrigal auf italienischen Text entwickelt hatte, war ratlos und ohne Wahl dem Kirchenstil preisgegeben, sonst wäre sie auf die Ansprüche der Gasse beschränkt worden. Der Gesang hatte seine ureigene Art noch nicht entdeckt. Man half sich mit Herausnehmen einer beliebigen Stimme aus dem allgemeinen Gewebe des Madrigals; die übrigen wurden von mehreren Tonwerkzeugen oder von Laute, Klavier, Hausorgel begleitet. Mit

Digitized by Google

allem Recht verspotteten die Florentiner einen so kunstwidrigen Brauch. Begierig horchte Caccini auf die neuen Lehren und nützte sie sofort zur Ausbildung der Regeln des Gesangs. Gleichzeitig fühlte er sich berufen, auf dem neuen Kunstgebiet als Erfinder voranzugehen. In vielen Abschriften verbreiteten sich seine Erzeugnisse, ehe die erste Sammlung der Nuove musiche („Zukunftsmusik") 1602 im Druck erschien; ihr folgte ein wahrer Schwall von Gesängen für Einzelstimme. Neben der Oper her, getrennt von ihr, aber gemeinsamem Schicksal unterworfen, nimmt also die Geschichte des Einzelgesangs ihren folgereichen Anfang, der nun freilich den hohen Gedanken der Florentiner nicht ganz entsprach. Denn so gründlich ihnen die alte mehrstimmige Musik zuwider war, so peinlich mußte sie berühren, daß Caccini gerade die Verzierungen und Läufe, die jene Musik mit großgezogen — siehe Zacconi, den Lehrer des italienischen Kunstgesangs —, als unentbehrliches Nährmittel der Sängereitelkeit beibehielt.

Der beispiellose Erfolg der neuen Bewegung hatte übrigens weit tiefere Ursachen als den Jubel der Singenden und des neuen Standes der Sänger. Mit der Befreiung der Einzelsingstimme aus den Banden der mehrstimmigen Musik gewann das Zeitalter der Renaissance den letzten, stark verspäteten, deshalb jedoch nicht minder wichtigen Sieg über das Mittelalter. Musik war immer eine gemeinsame Sache bestimmter Vereinigungen gewesen, und daß diese von der Kirche zusammengerufen oder doch beherrscht wurden, darin mußte der Geist der Renaissance vollends etwas Widerstrebendes erblicken. Die Masse der Zuhörer kirchlicher Musik, wenn überhaupt nachdenksam, fanden in einer mehrstimmigen Messe das Spiegelbild der einheitlichen Gemeinde, da jede Stimme die andere nachahmte. Jetzt wurden die Zuhörer zu Richtern gemacht über Darbietungen des ein-

Digitized by Google

zelnen, der seine Gefühle im frei dahinströmenden Gesang mitzuteilen trachtete. Persönlichkeit, persönliche Stimmung flößt der Musik neuen Lebensatem ein. Die von der Kirche so lange niedergehaltene Weltlichkeit erklärt sich reif und unabhängig. Wenn das 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der Philosophie kräftige Geister hervorbrachte, welche die bescheidenen Regungen der Vergangenheit mächtig belebten, so hat der Zug dieser Philosophie auch die Musik von der Alleinherrschaft der Kirche endgültig losgelöst.

2. Einheit der Tonkunst.

Die musikalische Lage gestaltete sich in der Folgezeit deshalb so günstig, weil man einen bestimmten Brennpunkt entdeckt hatte, der alles, was zerstreut ohnmächtig geblieben wäre, kraftvoll zusammenhielt. Wir meinen das Schauspiel der Alten. Es war einseitig, aufs Altertum zu schwören. Aber wir haben keinen Grund, seine blinden Verehrer zu schelten. Genoß damals nichts als die Kirche, die Bibel oder das Altertum unbedingtes Ansehen, so war auf jeden Fall irgend welche musikalische Wandlung nur im Namen des Altertums durchzusetzen. Und genau betrachtet, führten die Neuerer gerade das ins Feld, worauf es ankam. Je geringere tatsächliche Kenntnisse sie von der alten Musik besaßen, desto nachdrücklicher betonten sie gewisse allgemeine Vorstellungen, denen man von vornherein wenig entgegensetzen konnte. Fürs erste erinnerten sie an jene Einheit von Dichtkunst und Tonkunst, die zweifellos der Tragödie der Alten innegewohnt hat. Der Gesang müsse — dafür bürgte auch Platon — der Sprache folgen, im Aufbau der Form wie im Ausdruck des Inhalts. Der Kontrapunkt, der den Vers zerfleische, müsse von den Worten Regel und Gesetz annehmen. Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspreche, sei im Schauspiel zu lernen. Nicht dem

Digitized by Google

Gehör schmeicheln solle die Musik, sondern Gemütsbewegungen nachahmen. Damit ist die zweite Bahn der Betrachtung eröffnet: die Tonkunst sollte wieder jene tiefen Eindrücke aufs Menschenherz bewirken, von denen die Sage so beredt erzählte. Die Musiker, unwissend und verachtet, sollten wieder die gelehrtesten, feinsten und angesehensten Leute werden. Das war ein hohes und überzeugendes Ideal, von echtem Künstlergeist der bloßen Handwerkerei vorgehalten.

Wenn nun auch die ersten musikalischen Versuche in der neuen Kunst nach unseren Begriffen ungenügend ausfielen, so führte der Weg nun einmal durch diesen Engpaß zum rechten Ziel. Man hatte, vielleicht unbewußt, ein neues ästhetisches Evangelium entdeckt, das sogar heute noch, trotz seiner Klarheit und Macht, nicht allgemein erkannt ist. Es gibt nämlich nur eine und einerlei Musik, das ist Musik, die etwas sagt, ausdrückt oder darstellt. Es gibt nicht etwa „absolute" Musik, die nur „formal" zu beurteilen wäre, Gesangmusik, die vom Blute des Textes aufsaugt, Programmusik, die ein wenig malen darf. Wofern Musik überhaupt eine Kunst sein soll, so muß das Herz des Menschen auf sie antworten, wie bei jeder andern Kunst. Im musikalischen Drama ließen die Neuerer gleichsam eine Sonne aufleuchten, deren Strahlen jede Gattung von Musik erhellte und erwärmte. Mit der Oper war die Einheit geschaffen, auf die sich jeder musikalische Ausdruck beziehen ließ. Die Worte, ihr Sinn und Zusammenhang forderten immerwährend zum Vergleich heraus, ob die Musik so stark sei, für sich durch ihre Mittel die Leidenschaft zu wecken, die der Text beschrieb. Selbst die Spielmusik sollte im Drama ihren dauernden Halt bekommen.

Als Beweis, wie nötig es war, den Sinn auf Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zu richten, dienten die Widersinnigkeiten des Amfiparnasso von Orazio Vecchi; ähnliche Fest-

Digitized by Google

spiele ohne Einzelgesang waren lange vor den Florentinern üblich. Noch Giovanni Gabrieli drückte durch mehrstimmige Chöre Zwiegespräche zweier Liebenden aus. So gut wie mehrere Tonwerkzeuge können auch mehrere Singstimmen zusammen die Empfindung eines einzelnen ausdrücken, mochten die Musiker damals und noch heute denken. Der Geist der Renaissance aber machte für den Gesang das Recht der Persönlichkeit geltend, während er die inneren Stimmen der Empfindung passend dem Orchester zuweist. Eine andere Verirrung war in der Schule Palestrinas das Streben, mit den Stimmen Naturmalerei im großen zu treiben oder Pauken und Trompeten nachzuahmen.

Derartiges beschränkte oder verbot sich in der Oper von selbst. Auf ihr Ideal zu hat sich aber die Oper nicht geradlinig hinbewegt. Selten tut einem die Geschichte den Gefallen einer sachlichen Entwickelung. Aber sooft auch das Wesen der Oper entstellt, der Gedankengang der Florentiner vergessen wurde und sich die Musik ihr Heil außerhalb der Oper suchen mußte, jedesmal kamen wieder Meister, welche die Oper ernst nahmen. Sie ist das gute oder schlechte Gewissen, aber immer das Gewissen der folgenden Jahrhunderte geblieben.

3. Einheit der Tonverhältnisse.

Es könnte scheinen, als unterschätzen wir das Streben nach Ausdruck, das im Laufe des 16. Jahrhunderts allgemein in der Gesangmusik hervorgetreten war; unsere Absicht ist eine gegenteilige. Unmöglich konnten die Vorgänge in Florenz eine ganze Welt bewegen, wenn die Entwickelung selbst nicht darauf hingedeutet hätte! Die musikalische Sprache mußte sich so weit emporgearbeitet haben, daß sie die neuen Ansichten beweiskräftig unterstützen konnte. Vor dem Jahre 1500 wäre dies unmöglich gewesen. Erst

Digitized by Google

von dieser Zeit an schmuggelt sich mit der Frottola-(Früchtchen-) Form ein Gebilde in die Kunstmusik, das die kirchliche Art der Vielstimmigkeit vereinfacht durch Hervorheben einer melodischen Stimme und durch gleichmäßige Abschnitte, wie sie im Volkslied angetroffen werden. Ein Zeichen aus späterer Zeit, mit welcher Begierde volkstümlich einfache Gesänge ohne Kontrapunkt aufgenommen wurden, sind die zwischen 1607 und 1628 viermal aufgelegten Scherzi musicali, Liedchen für zwei Frauenstimmen und Baß. Seit 1533 nun wird vom Madrigal das Erbe der Frottola angetreten. Das Gedicht reizt zum tondichterischen Erfassen des Inhalts. Die uralten Wortmalereien beleben die einzelnen Teile des Tonsatzes, bis schließlich bei Luca Marenzio die Einheit des Ganzen gesprengt wird und der Fürst Gesualdo da Venosa den Gegensatz von Tod und Leben mit immer schärferer Beredsamkeit ausmalt. Ein Streben nach Ausdruck, wie es bewußter, künstlerischer kaum gedacht werden kann. Jenen Männern besonders verdankt die Geschichte, daß aus der kirchlichen Mehrstimmigkeit sich endlich die harmonische Deutung ergab, welche zur strengen Einheitlichkeit der Tonverhältnisse führte.

Man muß wissen, mit welcher Zähigkeit die Kirche an den alten, vermeintlich griechischen Tonarten festhielt. Sie waren keine Tonarten für jede Tonstufe wie die nachmaligen, auch keine Tongeschlechter im Sinne von Dur und Moll, sondern hatten, als Muster für wagerechte Linienführung der Melodie, mit Zusammenklängen überhaupt nichts zu schaffen. In dem Augenblick, als man anfing, mehrstimmig zu setzen, sah man sich genötigt, um die Kirchentonarten zu wahren, ein Netz von Regeln über die Zusammenklänge auszuarbeiten, in dessen unregelmäßigen Maschen sich die Tonsetzer fingen; je mehr Stimmen man hinzufügte, desto brüchiger wurde das Netz, und allerorten trat man auf festen

Digitized by Google

harmonischen Boden. Die eifrigste Hut konnte nicht verhindern, daß die natürlichen Schlußfälle eingeführt wurden. Damit ging die Herrschaft der alten Tonarten, die in der Mehrstimmigkeit sinnlos war, verloren. In dieser Zeit mußte der Tonstoff, den die alten Tonarten nicht lückenfrei gelassen hatten, vervollständigt werden. Es geschah im Anschluß an die Musica ficta, durch welche einige öffentlich verbotene Abänderungen der Stammtöne im geheimen schon erlaubt waren. Unter dem Schutz des griechischen Altertums, dessen angebliche chromatische und enharmonische Tongeschlechter man ergründen wollte, wurden im Streben nach Ausdruck immer mehr chromatische, d. h. halbe Töne eingeschaltet, bis die Oktave mit ihren zwölf Halbtönen ausgefüllt war, auf denen sich je zwei Tongeschlechter, das harte und das weiche, mit dem harten und weichen Dreiklang als Grundlagen, aufbauten. Während früher ein Satz in mehreren Tonarten zugleich gehen konnte — so viele Stimmen, so viele Tonarten waren möglich —, brach jetzt die Erkenntnis durch, daß jeder Zusammenklang als Einheit gedeutet und auf einen einheitlichen Mittelpunkt bezogen werden müsse.

Mit der zwölfgeteilten Oktave war ein Tonstoff gegeben, der freilich noch lange unruhig hin und her wogte. Es erhob sich jetzt die Frage nach dem Ausgleich der Tonhöhe. Stimmte man die Quinten und Terzen nach den ausgerechneten Verhältnissen (2 : 3, 4 : 5) rein oder die Quinten rein, die Terzen zu groß, die Terzen rein, die Quinten zu tief, in jedem Fall stellten sich beim Zusammenzählen der Verhältnisse durch mehrere Oktaven kleine Überschüsse oder Fehlbeträge heraus, die sich am Ohre rächten, sobald es alle vierundzwanzig Tonarten zu vernehmen wünschte. Die Orgel namentlich wußte noch lange ein Lied vom heulenden Wolfe zu singen. Aber gerade die Tasteninstrumente, auch die Laute, ließen das Rätsel nicht ruhen, bis es durch die gleich-

Digitized by Google

schwebende Stimmung („Temperierung") gelöst war. In ihr sind sämtliche Stufen innerhalb der Oktave nicht ganz rein, doch unter sich gleich. Die Musikübung hat sich bei diesen im 17. Jahrhundert festgestellten Grundsätzen beruhigt. Die Punkte der Entwickelung, die schon im 15. Jahrhundert beginnt, werden durch die Namen Michael Prätorius 1618, Mersenne 1636/37 und Werckmeister 1698 gekennzeichnet.

4. Gleichstimmigkeit; Generalbaß.

Stufenweise von 1550 an läßt sich in der kirchlichen und in der Madrigalmusik verfolgen, wie eine Stimme, die oberste, vorherrschenden Einfluß auf das harmonische Geschehen gewinnt. Hatten die Italiener von Anfang an frei erfundene Melodien und Motive bevorzugt, hatten sie nach dem Vorbild des Tanzes und Volksgesangs in einzelne Absätze gegliedert, so brauchte ihre Kunstmusik nur den letzten Zwang abzustreifen, um frei melodisch dazustehen. Die sogenannte Gleichstimmigkeit (Homophonie) begünstigte mit der harmonischen Einfachheit die Selbständigkeit des Mißklangs (der Dissonanz) und des Rhythmus. Daß bei kontrapunktisch geregelter Führung der Stimmen gelegentlich Mißklänge vorkamen, dafür sorgte schon das Bedürfnis nach Abwechselung. Der Mißklang als solcher wurde aber nur geduldet und durch rasche Auflösung gleich widerrufen, wie er auch sorgfältig vorbereitet werden mußte, auf daß er ein ängstlich Gemüt nicht erschrecke. Doch das Verbotene ist am schmackhaftesten. Marenzio und Gesualdo kümmern sich nicht mehr um die Regeln der alten Schule, sondern erproben neue Möglichkeiten. Monteverde führt den Septimenakkord schlankweg ein, ohne anzuklopfen; darob eine donnernde Fehde des wackeren Artusi. Er kann nicht hindern, daß der Mißklang aufhört, eine zufällige Begleiterscheinung der Vielstimmigkeit

Digitized by Google

zu sein, daß er immer entschiedener als harmonische Säule hervortritt.

Von ähnlicher Wichtigkeit ist der Rhythmus, der sachgemäß erst mit der Gleichstimmigkeit frei werden konnte. Donatis und Gastoldis volkstümliche Madrigale sind ein Beleg hierfür. Es handelte sich bei der Rhythmik vor allem um Einführung kleinerer Notenwerte, die den Wechsel zwischen langsamer und lebhafter Bewegung ermöglichen sollten. Dann um die ebenmäßige Gliederung der Taktgruppen, wofür ja Lied und Tanz vorbildlich waren. Endlich um die lebensvolle Ausgestaltung der kleinsten Teile der musikalischen Linie. Hier war wieder einmal das Altertum maßgebend, das den Rhythmus unzertrennlich mit der Sprache verschmolz. Doch war damit infolge der Beschaffenheit unserer Sprachen zuletzt eine sehr freie und lässige Auffassung vom Rhythmus begründet. Das Sängertum, bis heute feindselig jeder rhythmischen Bestimmtheit, tat wohl das Seinige, vom Rhythmus abzulenken. Taktstriche, die wir ausnahmsweise 1577 finden, sind bei Chorgesangwerken erst Ende des 17. Jahrhunderts allgemein üblich geworden. Ein Gradmesser für die Langsamkeit rhythmischer Erkenntnis! Die Spielmusik, im Anfang des 17. Jahrhunderts ohne Taktstriche, ebnete doch der Gesangmusik die rhythmischen Pfade.

Das 16. Jahrhundert gilt für die Blütezeit der reinen Gesangmusik. Unmittelbar aus ihr jedoch entwickelte sich die Spielmusik und errang als Dienerin und Begleiterin des Gesangs eine Macht, die sie vom Tanz her vorderhand nicht hätte erobern können. Es ist eine der anziehendsten Aufgaben, nachzuforschen, wie sich hier Vergehen und Werden auf der Wagschale des Geschehens kreuzt. Die Gesangmusik vermehrt die Anzahl der Stimmen innerhalb eines Chors; ja sie stellt zwei, drei und mehr Chöre auf. (Vergleiche später Benevolis Salzburger Festmesse 1628.) Diese Glanzzeit

Digitized by Google

sprengt vollends die Vorherrschaft des Gesangs! Man stelle sich die Einübung und Ausführung derartig verwickelter Werke vor. Die Stimmen sind nur einzeln gedruckt, wie die heutigen Chorstimmen. Vollständige Partituren oder Auszüge gibt es aus verschiedenen Gründen nicht oder höchst selten (1530 älteste Partitur). Der Notendruck war noch umständlich und kostspielig, und es wimmelte von Werken, da jeder Ort selbst seinen Bedarf deckte, der dann als Eigentum sorgfältig zurückgehalten wurde. Sehr oft mag nun der Tonsetzer zugleich auch die Übungen und Konzerte der Sängerkapellen geleitet haben. Wie aber, wenn es nicht der Fall war, oder wenn sich herausstellte, daß die Werke ohne die Begleitung der Orgel oder anderer Tonwerkzeuge nicht herauszubringen waren? Der Orgelspieler legt vielleicht die Baßstimme vor sich, die er zu einem fortlaufenden Baß ergänzen kann. Oder er muß sich aus den Stimmbüchern das Ganze zusammentragen, absetzen, intavolieren, wenn nicht der Mittelweg eines Auszugs — partitura — genügt. Da kommt ihm nun mit der Zeit zu Hilfe, daß sich der Satz auf Grund harmonisch faßbarer Schritte immer übersichtlicher vereinfacht, trotz Vielchörigkeit. Er bemerkt, daß er zum Baß nur die Harmonien zu greifen braucht und deutet sie mit Zahlen in seiner Stimme an. Der Generalbaß ist fertig. Lange mag er geübt worden sein, ehe die Tonsetzer von vornherein auf ihn Rücksicht nahmen. Zuerst findet er sich in A. Banchieris kirchlichen Konzerten 1595.

Nun brachte aber die Neigung der Zeit zum Einzelgesang weitere Schwierigkeiten. Wollte man wenige oder eine einzelne Stimme zur Orgel singen lassen, so mußten sie aus mehrstimmigen Sätzen entnommen werden. Für sich waren sie ungenießbar, ohne befriedigenden Sinn, und diese Unannehmlichkeit steigerte sich zur Kunstwidrigkeit, wenn der Begleiter nicht verstand, alle übrigen Stimmen lückenlos

Digitized by Google

hinzuzufügen. Was war einfacher und notwendiger, als den Einzelgesang überhaupt mit eigenen Hervorbringungen zu bedenken und eine Begleitung abgekürzt als Baß einzurichten? Dem erstarkten harmonischen Bewußtsein war es ein Stolz, auf diese Art vom Blatt weg die Akkorde lesen und greifen zu können. Vielleicht daß Cavalieri diesen Schritt getan hat. Jedenfalls machten dann die ersten Opern vom Generalbaß den ausgiebigsten Gebrauch. Durch den siegreichen Streit gegen den Kontrapunkt wurde der Generalbaß rasch berühmt und zur unumgänglichen Begleitform des Einzelgesangs. Mit der Bezifferung übrigens nahm man es nie recht ernst; sie unterblieb in tausend Fällen aus Bequemlichkeit.

Merkwürdig mutet es uns an, daß die Meister kirchlicher Gesangmusik nach Palestrina dem Einzelgesang nicht feindselig, nicht einmal zurückhaltend gegenüberstanden. Felice Anerio hat Motetten für eine Stimme; Gregorio Allegri, Schöpfer des berühmten Miserere, setzt Concertini für zwei bis vier Stimmen, ein Mittleres zwischen der alten Motette und dem Einzelgesang. Das Verdienst, die neue Weise der Kirche zugeführt zu haben — wie konnte diese auf die Dauer mitsprechen, wenn sie sich einem Kunstmittel chinesisch verschloß! —, gebührt Lodovico Viadana, den frommer Eifer sogar zum Erfinder des Generalbasses stempelte, nachdem er sich selbst nicht so hoch vermessen. Seine Vorrede zu den kirchlichen Konzerten von 1605, ebenso die Agazzaris zu den heiligen Gesängen von 1609, sind wichtige Quellen für die Geschichte des Generalbasses. Im allgemeinen verdanken wir den Vorreden des 17. und 18. Jahrunderts eine Fülle von Belehrung.

Aus der Gleichstimmigkeit herausgewachsen, trägt der Generalbaß in der Folgezeit seine entsprechenden Früchte: er ist der Vater der Harmonielehre, damit der ganzen heutigen Tonsatzlehre. Die unzähligen Anweisungen zum General-

Digitized by Google

baßspiel enthielten alles, was die Zeit jeweilen von der Tonkunst wußte. Gerne gestehen wir zu, daß nur die ununterbrochene Übung des Tonsetzers, gerade die Baßstimme auszuarbeiten, zuletzt die herrlichen Bässe hervorbrachte, die wir bei Bach und Händel bewundern. Auf der andern Seite hatte der Generalbaß schwere Nachteile zur Folge. Ursprünglich ein Notbehelf in der vielstimmigen Gesangmusik, dann ebenso ein Notbehelf im Einzelgesang und in der Oper, hintertrieb er die Aufzeichnung einer selbständigen künstlerisch ausgeführten Begleitung, vereitelte oder verlangsamte er eine zielbewußte Weiterführung der Spielmusik, die doch als Begleiterin des Einzelgesangs soeben eine neue schöne Aufgabe erhalten hatte. Nicht einmal die Tonwerkzeuge waren für den Generalbaß eindeutig bestimmt. Niemand redet uns ein, daß das handwerksmäßige Generalbaßspielen, das bald jede Art von Musik überwucherte, höheren Ansprüchen genügt habe. Entweder war die Begleitung vorsichtig und zahm, also trocken nnd ohne Ausdruck, eine harmonische Schularbeit; oder sie wurde selbständig, und dann konnten beim Vomblattspiel die Füllstimmen unmöglich oder nur da, wo Tonsetzer und Begleiter dieselbe Person war, zu feinerem Stimmengewebe passen. Wie aber, wenn die allgemeine Lust, sich vorzudrängen, auch den Generalbaßspieler ergriff? Wenn es dem Begleiter, der den Auszierungen der Sänger Halt geben sollte, einfiel, selbst den Zierteufel zu spielen? Hegen wir keine übertriebenen Vorstellungen von der Vergangenheit! Klagen der Zeitgenossen fehlen nie, und es mag oft toll genug hergegangen sein in einer Gesellschaft, die nichts darum gab, daß die Begleitung aufgezeichnet und mit ihrem Gegenstand künstlerisch verschmolzen wurde. Wahr ist, daß die alte Musikübung bis vor Haydn am Generalbaß klebte: nur die Geschichtlehrer, nicht die Künstler sind beim Aufführen alter Musik an ihn gebunden.

Digitized by Google

5. Rom, Mantua, Venedig.

Den Florentinern bleibt die Ehre, die Oper angeregt zu haben. Ausgebildet wurde sie in Rom, Venedig und später in Neapel. In Rom hält sie ihren Einzug 1600 mit Cavalieris nicht gar so wertloser Arbeit: La Rappresentazione di anima e di corpo. Die römischen Tonsetzer konnten aus der Überlieferung die Quellflüsse in den neuen See hinüberleiten. Der Kontrapunkt durchdrang von neuem die Chöre, die jetzt als Opernchöre eher seelischen Anlaß zur Vielstimmigkeit boten. Das Rezitativ wurde verbessert, der Einzelgesang abgerundet. Die Sache der Oper freilich zog von der Entwicklung zum Ariengesang wenig Vorteil. Es ist nötig, hierüber klar zu werden. Der Gedanke der Florentiner, daß sich dramatische Musik zwischen Singen und Sprechen bewegen müsse, war unanfechtbar richtig. Da jedoch der Einzelgesang damals erst entstand, nicht etwa auf Erfahrungen schon zurückblickte, so mußten sich die Ziele trennen. Der Tonsetzer mit dramatischem Sinn vermied die geschlossenen Formen, der Tonsetzer mit musikalischem Sinn suchte sie auf. Der römische Zeitabschnitt der Oper ist, wie der venezianische, außergewöhnlich reizvoll, weil die Pflege kleiner geschlossener Formen, die dem weltlichen Lied abgesehen sind, mit wahrer dramatischer Freiheit gepaart ist. Man kann sich streiten, wo der erste dreiteilige Liedsatz am deutlichsten ausgeprägt sei, ob bei Mazocchi, dem Römer, oder Monteverde, dem Venezianer, man ist entzückt über den ersten geschlossenen Zwiegesang im Santo Alessio von Landi 1634, über das erste Zusammensingen mehrerer Personen, das von Abbatini wirksam an den Aktschluß verlegt wird, 1654. Man beobachtet, wie das Rezitativ sich scheidet in ein gehobenes, gelegentlich melodisch werdendes, auch mehr und mehr begleitetes, und in ein trockenes, wobei über die Töne rasch

Digitized by Google

hingesprochen wird. Letzteres verdankte man dem leichten „komischen“ Ton der Oper, der merkwürdigerweise zuerst in Rom eingeführt wurde. Im allgemeinen ist die römische Entwickelung an den Namen Landi geknüpft; seit 1640 tritt Venedig in den Vordergrund. Ehe wir Rom verlassen, gedenken wir Carissimis (1604—1674). Seinem ernsten Sinn mußte die Oper Widerwillen einflößen, da sie bereits anfing, der pöbelhaften Schaulust und Gedankenlosigkeit Zugeständnisse zu machen. Und doch lockte der neue Stil. Carissimi baute sich also sozusagen eine Phantasieoper und vereinigte die musikalischen Vorteile auf ein Gedicht, das dramatisch veranlagt war und nur die Rolle des Erzählers brauchte, um der Bühne entsagen zu können. Diese Zweigform war das geistliche Oratorium, ohne Erzählerrolle die Kantate, das mehrteilige Singstück kirchlichen oder weltlichen Textes. Die lateinischen Stoffe konnten ohne Rücksicht auf ein vielköpfiges Publikum mit größter Sachlichkeit behandelt werden. Wie sinnvoll deklamieren Carissimis Personen, wie dramatisch ist ihre Gegenüberstellung, etwa im Urteil Salomons! Wie lebendig sind seine Zwiegespräche! Dann die Chöre, die verschiedenen Zwecken dienen: sie stellen die Personen dar, von denen die Rede ist, so der Klagechor im Jephtha, die Schiffsleute, der Bußchor der Niniviten im Jonas, oder beschreiben oder erzählen sie. Die Chorformen sind auffallend einfach gegenüber dem Stil Palestrinas, vorgeschritten gegenüber den ersten Opern mit ihrer dürftigen Gleichstimmigkeit, immer aber künstlerisch ausdrucksvoll. Ob Carissimi auf die venezianische Oper unmittelbar Einfluß gehabt habe, ist noch nicht festgestellt.

Zwischen Rom und Venedig hat die Geschichte, launisch wie sie ist, eine andere Stadt eingeschoben: für Mantua verfaßte Monteverde (1567—1643) den Orfeo, 1607, ein genial angelegtes, eigenartiges Ausnahmewerk. Der zweite,

Digitized by Google

auch dritte Akt könnte vielleicht noch heute öffentlich wirken. Wir bewundern vor allem den Gesamtplan, der nach Wagners Art auf die Erinnerungskraft der Zuhörer rechnet; die römische Schule hat ähnliches versucht. Dann die Schönheit der Rezitative, die auf dem Punkt sind, sich zu festen melodischen Gebilden zu kristallisieren. Weiter das Hirtenduett, den Klagegesang des Orpheus — ein ähnliches Stück, die Klage der Arianna, aus einer späteren Oper, ist fast sprichwörtlich geworden. Vorbildlich wurde der freiere Gebrauch des Mißklangs, der Ausweichung, des Rhythmus. Die reiche Verwendung der Spielmusik als solcher und insbesondere einzelner Tonwerkzeuge scheint auf den Orfeo beschränkt geblieben zu sein. Gegen diese Schöpfung hatte Gaglianos Daphne, die 1608 in Mantua aufgeführt wurde, trotz vorzüglicher Eigenschaften einen schweren Stand. Leider sind uns von Monteverde, der wahrscheinlich 1613 nach Venedig übersiedelte, zwischen Orfeo und Incoronazione di Poppea, 1642, nur kleinere Werke erhalten. Seine Entwicklung in Venedig ist also nicht genau zu verfolgen; wohin sie ihn führen mußte, können wir auch aus Cavalli (etwa 1600—1670) und aus Cesti (1620—1669) ersehen. Die Opernhäuser in Venedig vermehrten sich rasch. Dem geschäftlichen Wettkampfe fiel der Chor zum Opfer, der immer mehr einschrumpfte; Chortruppen zu halten, war um so kostspieliger, als an die Ausbildung der Chorsänger nicht viel geringere Anforderungen als an die der Einzelsänger gestellt wurden. Die Operntexte mußten mehr Rücksicht auf das einfache Empfinden des Volkes nehmen. Die römischen Ansätze zum Komischen wurden glücklich fortgebildet. Cavallis Giasone 1649, dann Cestis La Dori 1663, oder Il Pomo d'oro, 1667 als Bühnenfestspiel in Wien aufgeführt, geben uns von der damaligen Musik schon einen hohen Begriff. Cavalli scheint mehr vom Rezitativ auszugehen und steigert

Digitized by Google

es zur Sprache der Leidenschaft. Soweit es mit jenen Mitteln möglich war, ist vielleicht Cavalli dem Ziel der Florentiner am nächsten gekommen. Siehe die herrliche Stelle im Giasone, Seite 34 unten, in Eitners Ausgabe! Cesti stellte einen zweiten Gipfelpunkt dar, von dem aus wir aber schon in die platten Niederungen des Arienwesens herabschauen. Überall nehmen bei ihm die Gesänge festere Formen an als bei Cavalli. Mit ihm gemeinsam hat er die feine Art zu zeichnen. Über ihn hinaus geht er, indem er die Personen gründlicher auseinanderhält, die Begleitung entsprechender ausbildet, auch reichere Harmonien schafft. Überraschend schnell hat sich an der Oper die musikalische Sprache im Zeitraum von fünf Jahrzehnten emporgerankt, und man kann dem Eindruck nicht widerstehen, daß sie bei Cesti schon dieselbe Stufe wie bei Händel erreicht hat. Das Jahr 1700 macht in der Musikgeschichte nicht entfernt jenen scharfen Einschnitt, den wir hundert Jahre später erleben.

6. Die Entmannten.

Eine häßliche Enttäuschung bereitet uns aber die Oper hinsichtlich der Ausprägung der Stimmcharaktere, freilich nicht ohne allgemeine Mitschuld der Zeit und der katholischen Kirche. Die Melodien des alten Kirchengesangs kannten keine Rücksicht auf eine besondere Stimmgattung. Solange es in der Kunstmusik bei der Zweistimmigkeit blieb, reichte Tenor- und Baßlage aus. Allmählich ging man zu drei Stimmen über; durch die Niederländer wird Vierstimmigkeit zum Gesetz. Wer sang nun die hohen Lagen, die wir heute natürlich den weiblichen Alt- und Sopranstimmen zuteilen? Frauen war das Auftreten in der Kirche untersagt. Man behalf sich also mit Männern, die im Gebrauch der Kopfstimme Übung erlangt hatten (Falsettisten), und gewann mit ihnen Alt und Sopran für den Einzelvortrag; Knaben-

Digitized by Google

stimmen stützten den Chor. Nun wäre es Sache der Florentiner gewesen, in der Oper der Frauenstimme ihr natürliches Recht zurückzugeben. Wenn sie dies im Sinn hatten (Caccini findet das Fistulieren der Männer unschön!), so wurde ihr Vorhaben doch durch die Kirche vereitelt: das Zölibat verhinderte unter allen Umständen, Frauen in der geistlichen Tonkunst mit den Männern gleichzustellen; sie durften nur hinter dem Klostergitter auftreten. Da der Kirchengesang eine Vormacht war, mit der man im Musikleben, jedenfalls vor Einführung stehender Opern, rechnen mußte, so ist es begreiflich, daß die Oper zunächst ohne Frauenstimmen blieb. Aber noch mehr: die Kirche gab, ungefähr seit 1600, selbst das Beispiel der künstlichen, ebenso abscheulichen wie verbrecherischen Züchtung von Sopranstimmen — durch Entmannung. Das heißt, diese war bei hoher Strafe verboten, aber in der päpstlichen Kapelle sind seit jener Zeit Kastraten als Sopranisten aufgenommen worden. Auch die Alte wurden durch eine gewisse Behandlung der männlichen Stimmen während ihres Bruches hervorgebracht. Sehr bald drangen die Verschnittenen in die Oper ein und hielten sich, nachdem die Sängerinnen längst in ihr heimisch geworden waren. Daß letztere nun ihrerseits Männerrollen sangen, war eine Folge der heillosen Verwirrung, die das Kastratenunwesen anrichtete. Man stelle sich die Jugend vor, die Operntheater besuchte! Oder den Geschäftsmann, der zu billigem Preis die Entmannung besorgte. Im Norden, der zuvor nur wenige Beispiele (München!) kannte, erregten die Hämlinge mit ihren riesenmäßigen Körpern, blassen Gesichtern, dicken Beinen anfangs Aufruhr. Es kam dann wohl vor, daß ein deutscher Fürst ein angesehenes Mädchen zur Hochzeit mit einem „Kapauner“ zwang und die theologische Fakultät diesen Befehl gelehrt verteidigte. Doch war der künstlerische Schaden ein kleines im Verhältnis zu der sittlichen Verrohung. Die

Digitized by Google

Ansichten über die Stimmen der Entmannten gingen weit auseinander. Die Menge fand sie himmlisch, vernünftige Männer wie Doni (17. Jahrhundert) und Rousseau bemerkten, daß sie ohne Wärme und Leidenschaft, mit schlechter Aussprache sangen. Auffallend ist, daß es zwar Entmannte von edlem Charakter gab, z. B. Farinelli, aber nicht von tonschöpferischer Kraft. Die entsittlichende Wirkung des Kastratengesanges untergrub das Ansehen der Oper, der Musik überhaupt: noch heute ist das Wort musico im Italienischen zweideutig. Will man wissen, warum die italienische Musik seit 1750 so tief herabsank, so klage man jenes Verbrechen an. Nicht Verbot, Hohn oder Verachtung konnte dem Unwesen steuern: das haben erst Gluck und Mozart mit ihren erhabenen und reinen Kunstwerken getan.

7. Orchester; Orgel.

Das Ende des 16. Jahrhunderts verfügte über einen großen Reichtum an Spielwerkzeugen; im 17. wurden sie umgebildet, oder es erhielten sich nur solche, denen wandlungsfähige, ausdrucksvolle Töne möglich waren. So kam neben Schnabel- oder Langflöte die Querflöte in Aufnahme. Von Instrumenten mit doppelter Rohrblattzunge ohne Kapsel starben Sordunen und Rankette aus, während die Schalmeien zu Oboen, die Pommern zu Fagotten weiter entwickelt wurden. Die leicht erlernbaren Krummhörner samt Cornamusen und Schweizerpfeifen hatten doppelte Rohrblattzunge mit Mundkapsel und verhielten sich zu der andern Gruppe wie Langflöten zu Querflöten; deshalb waren sie auch dem Untergang geweiht. Ziemlich lange erhielt sich ein Holzblasinstrument, das unmittelbar von den Lippen gleich der Trompete bespielt wurde: der Zinken. Man konnte ihn ohne oder mit Mundstück anblasen. Jenes war anstrengend, erzielte aber den sanften Klang des stillen Zinkens. Der

Digitized by Google

andere war der gewöhnliche, gekrümmte, schwarze Zinken; schwarzes Leder verband die Holzstücke. Aus Metall geformt waren die uralten, ehrwürdigen Trompeten, ferner die Posaunen, die von Anfang an ihren Zug hatten, und die Hörner (gewundene Trompeten), deren Ursprung noch nicht aufgeklärt ist. Diese drei erlitten vor dem 19. Jahrhundert keine wesentlichen Änderungen. Auf dem Gebiete der Streichmusik wurden die Violen (nicht etwa Bratschen, sondern Vorformen der Violine) von den Violinen selbst allmählich aus dem Feld geschlagen. Die bevorzugten Mittel des Generalbasses waren Lauten, Lyren (Zithern), Harfen, der Flügel oder die Orgel. In einer Zeit, da man gespielte Musik als Nachhall der gesungenen auffaßte, liebte man es, die Tonwerkzeuge den Lagen der Singstimme nachzubilden und die gleichartigen in Chören oder Familien zu vereinigen. Diesem Brauch verdankte man z. B. die Kunst des Clarinblasens, d. h. hohe Trompetentöne hervorbringen. Das Schrifttum für Spielmusik deckte sich anfangs ziemlich genau mit dem für Chorgesang. Entweder begleiteten die Tonwerkzeuge notengetreu, oder sie ersetzten fehlende Stimmen, oder sie spielten das Stück allein. Der Tonsetzer, wenn ihm überhaupt eine Andeutung nötig schien, begnügte sich mit dem Vermerk: „Zu singen oder für allerhand Instrumente zu gebrauchen.“ Das übrige war der Einrichtung der Ausführenden überlassen.

Der erste, der ausdrücklich für bestimmte Tonwerkzeuge schrieb und sogar einen Wechsel der Chöre innerhalb eines Ganzen anordnete, war Giovanni Gabrieli in Venedig, in den heiligen Sinfonien (vor 1597 und vor 1615). Den Vorrat der alten Tonwerkzeuge faßt sodann Monteverde im „Orfeo“ noch einmal zusammen, um ihn mit erstaunlicher Sicherheit in den Dienst des musikalischen Ausdrucks zu stellen; unter anderem sind da noch alle Stimmgattungen

Digitized by Google

der alten Violen, auch Diskantviolen, neben den neuen Violinen vertreten. Monteverde ist ein Meister der Instrumentierung in dem Sinn, daß er für ein ganzes Stück schon die der Stimmung angepaßten Mittel auswählt. Der freie Wechsel der Gruppen oder der einzelnen Tonwerkzeuge innerhalb des Stückes gehört einer viel späteren Zeit an. Das 17. Jahrhundert war für die Mischung von Klangfarben noch nicht reif; es hatte genug an der musikalischen Zeichnung zu schaffen. Deshalb beschränkte man auch das Opernorchester etwa von 1625 an fast nur auf die Streicher.

Von der alten Gesangmusik her kannte man nur den strengen kontrapunktischen Stil. Er beherrschte sowohl die Sonaten für mehrere Tonwerkzeuge als die Kanzonen, die namentlich in der Orgel- und Klaviermusik heimisch wurden. Frescobaldi (1583—1644), der bedeutendste Orgelmeister, den Italien hervorgebracht, bebaute die Gebiete der Kanzone mitsamt ihren Nebenarten und ihrer Gegenform. Schon der Wortsinn der Kanzone erinnert an Gesang; es war aber das Volkslied, an dem sie sich erwärmte und belebte. Unter Phantasie verstand man damals die Behandlung eines einzigen, unter Ricercar die Behandlung mehrerer Themen, wobei Frescobaldi schon ihre Wandlungsfähigkeit erprobte. Capriccio war ein Satz, der sich besondere, oft seltsame Aufgaben stellte, zum Beispiel Sekundschritte zu vermeiden. Alle diese Nebenarten der Kanzone sind fugiert. Frescobaldi zuerst führte die Beantwortung des Themas, statt in buchstäblicher, in einer der Tonart angepaßten Form ein (fuga tonale statt reale). Als Gegenform der mehr oder weniger strengen Fugenarten kann die Toccata gelten, die, einer unvorbereiteten Fuge vergleichbar, Laufwerk, Verzierungen, Ansätze zu Fugen bunt vermengt; aus der Toccata entwickelte sich das Präludium, wie wir es jetzt kennen.

Digitized by Google

Etwas ganz anderes bringt der Tonsatz herein, welchem eine Tanzmelodie zu grunde liegt. Aus den Sammlungen dieser Gebilde ging später die Suite als freie Folge von allerlei Tanzstücken hervor. Bei der engen Verbindung von Tanz und Lied konnte aber auch diese Art der gespielten Musik als Nachhall der gesungenen gelten. Etwas Neues, das Urbild einer selbständigen musikalischen Ausdrucksform für die Tonwerkzeuge, wurde geschaffen mit den Anfangs- und Zwischensätzen der Oper: es läßt sich, so sehr die Anhänger der „absoluten" Musik dawiderreden, nicht ändern, daß die Oper der Schoß dieser vermeintlich urgezeugten Gattung ist. Die Spielstücke in Monteverdes Orfeo stimmen genau mit der Handlung überein; bald sind es feierliche, achtstimmige Sinfonien, noch an Gabrielis Sonaten anklingend, bald nach Kanzonenart bewegtere, fünfstimmige Ritornelle. Die römische Oper fügte dem Orchestersatz manch feineren Zug hinzu. Von entscheidender Wichtigkeit war die venezianische Opernsinfonie (was wir heute Vorspiel nennen). Sie hatte, wie wir ähnliches an der venezianischen Oper selbst beobachten konnten, keine ausgeprägte, geschlossene, als Mustervorlage benützbare Form. In freiem Wechsel von langsamen und raschen Motiven, im Adagio- und Allegro-Zeitmaß skizzenartig, derb und keck hingeworfen, so zeigen sich jene Opernsinfonien, denen Cesti hin und wieder schon den Charakter von Programmouverturen aufprägt. Von hier aus bekam die matt umhertastende Kammermusik durch Legrenzi den entscheidenden Anstoß; hier bildete sich, durch die vornehmen Trompeter angeregt, der konzertierende Stil aus, die Abwechslung zwischen einzelnen und allen (Soli und Tutti); von hier aus bereicherten deutsche Komponisten ihre Orchestersuiten mit der Sinfonie.

Digitized by Google

Deutschland ohne die Oper.

8. Kirche und Volkslied.

In Deutschland bewirkte der religiöse Geist der Reformation eine wesentlich andere Äußerung des musikalischen Lebens. Die Kirche war und blieb noch lange der Mittelpunkt, um den sich die Kunstmusik sammelte. Doch ist seit 1586 auch hier die Sachlage anders geworden. In diesem Jahre veröffentlichte Lukas Osiander in Württemberg seine geistlichen Lieder und Psalmen vierstimmig, „also gesetzt, daß eine christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann". Luther und sein Vertrauensmann Walther hatten an der musikalischen Form des Kirchengesanges wenig abgeändert; die Melodie lag im Tenor, den Vortrag besorgten geschulte Chöre. Osiander legte die Melodie in den Sopran. Damit war der evangelische Gemeindegesang geschaffen. Zum erstenmal seit Entwickelung der christlichen Musik nahm das Volk als solches, auch Frauen und Kinder an der Kunstmusik ihren Anteil. Eine Quelle der Gesundung öffnete sich damit für die deutschen Lande. Sie stehen in dem Zeitraum bis nach dem Dreißigjährigen Kriege musikalisch so ursprünglich und frisch da wie Italien. Wenn auch das evangelische Kirchenlied mittelbar abhängig war vom Volksgesang der Italiener, wenn ihre neuen Errungenschaften auch ungehindert über die Alpen wanderten, so gingen solche Einwirkungen nicht über das Maß hinaus, welches notwendig ist, damit heimische Kunst nicht in gefährliche Eigensucht und Abgeschlossenheit verfalle.

Seit das Volk in der Kirche mitsang, verschmolz geistliches und weltliches Lied miteinander. Die Musik als tief menschliche Kunst macht ohnedies keinen Unterschied zwischen den beiden Gebieten, die sich im Laufe der Geschichte von-

Digitized by Google

einander lostrennten. Deshalb ist die Aufnahme weltlicher Lieder in den Gottesdienst etwas Harmloses und geschah auch in größter Unbefangenheit. Ein berühmtes Beispiel: „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht eine Jungfrau zart" erschien 1601 im Lustgarten teutscher Gesänge von Hans Leo Haßler (1564—1612). Die Melodie ging 1613 in den Gemeindegesang über als: „Herzlich tut mich verlangen", und sobald sich ein noch würdigerer Text darzubieten schien, sang man die Weise zu P. Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden". Haßler dichtete und setzte seine Lieder selbst. Die Melodie liegt in der Oberstimme, der Satz ist überwiegend gleichstimmig. Welcher Unterschied zwischen dem alten Kunstlied Senfls und dem neuen volksmäßigen Lied Haßlers! In seinen Motetten, Messen und Psalmen vereinigt er als Schüler Gabrielis dessen vornehme venezianische Kunst mit deutscher Empfindungsweise. Unser Volkslied hatte von alters her eine bestimmte, zugleich mannigfaltige Rhythmik bewahrt. Bezeichnend ist der Taktwechsel (nicht etwa die Synkopierung, die durchaus der Kunstmusik, und zwar viel später erst, eigen ist!). Die Kirche nahm zunächst an den lebendigen Rhythmen keinen Anstoß. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als man auch die Gesangbuchlieder vorschrieb, ebbte das flutende Leben der Melodie zu jenem seichten Choralgesang zurück, der in behaglichster Breite gleich lange Noten ohne Hebung noch Senkung nimmt und dazu bei jedem Einschnitt der Melodie ausruht — man glaubt wirklich im Sande zu waten und stecken zu bleiben.

Noch eine andere Folge hatte die Teilnahme der Gemeinde am Gesang. Der Sängerchor wurde übertönt, wenn nicht kräftige Spielmusik die Vierstimmigkeit aufrecht erhielt. Dazu eignete sich am besten die Orgel, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ihre Herrschaft be-

Digitized by Google

gründete. Mit der Orgel hatte die Spielmusik wesentlich Anteil an der Gestaltung des Gottesdienstes. Bald drang auch das konzertierende Wesen aus Italien her ein und brachte der Kirche alle möglichen Tonwerkzeuge. Wie der Entwicklungsgang der Nachfolger des M. Prätorius zeigt, versuchte die Kunstmusik dem Gemeindegesang möglichst nahe zu bleiben, ohne dies freilich auf die Dauer durchführen zu können. So wird zum Beispiel schon bei Eccards (1553—1611) geistlichen Liedern auf die Mitwirkung der Gemeinde nicht gerechnet. Ihr Satz ist wieder kunstvoller, wunderbar wohllautend, mit venezianischen Farben gesättigt. Dem weichen Eccard, dem kräftigen Haßler folgt Melchior Franck, dessen deutsche Lieder durch eine leicht ansprechende und doch edle Art ersetzten, was ihnen an Tiefe der Empfindung abging.

Wie bei Franck, so beruht beim Thomaskantor Schein (1586—1630) der Hauptruhm auf dem weltlichen Liede. Im Venuskränzlein, Studentenschmaus, in den Waldliederlein ist die geringgeschätzte Gattung der neapolitanischen Vilanellen verfeinert und verinnerlicht; zugleich enthalten sie die ersten Spuren des einstimmigen, mit Akkorden begleiteten Liedes. Die Hirtenlust, weltliche Madrigale, lehnt sich an Monteverde und Marenzio an und ist im Aufbau fünfstimmig mit Baß, in der Behandlung des Tonsatzes jenen Großen ebenbürtig. Eine allgemein anerkannte Form des Liedes gab es, wie man sieht, um jene Zeit nicht. Welch buntes Aussehen haben die Arien Heinrich Alberts (1604—1651), eines Vetters von H. Schütz! Vom Lied für Einzelstimme, das eben wenig galt, kam dieser mit einem Simon Dach befreundete Meister zurück zu Chorlied oder Singstück. Die Lieder wichen ungefähr von 1640 an den prunkenden Oden, durch die z. B. Hammerschmidt beliebt wurde. Mit dem begabten Adam Krieger (1634—1666)

Digitized by Google

nehmen wir Abschied vom deutschen Lied, das in jener Zeit nur als Kirchengesang eine faßbare Form erhält, im weltlichen Lied aber seine Gestalt unaufhörlich verändert.

9. Heinrich Schütz (1585—1672).

Die italienische Musik, die selbst noch in starker Gärung war, machte das Künstlerblut eines Schütz erst recht wallen und brausen. Zweimal hatte er Venedig gesehen, das erste Mal als Schüler G. Gabrielis, der wie ein Regenbogen als Friedenszeichen zwischen alter und neuer Weise stand. Man spürt bei Schütz, daß er gerne in der alten Gesangmusik weitergemacht hätte. Der Generalbaß ist ihm nicht recht geheuer — der Künstler wittert Gefahr. Aber sein Zeitalter reißt ihn fort zu einer unbeschreiblichen Mannigfaltigkeit in Gebilden: leidenschaftlicher, als irgend ein Alchimist je tat, wirft er die Kunstmittel in alle möglichen Verbindungen, ob etwas Brauchbares entstehe. Unbegleitet sind die italienischen fünfstimmigen Madrigale von 1611 und ein spätes, ausgereiftes Werk, die geistliche Chormusik (fünf bis siebenstimmig) von 1648. Venezianische Kunstübung verraten die großartigen mehrchörigen Psalmen von 1619. Neben zwei vierstimmigen Chören (mit Generalbaß) gibt es da ein bis zwei vierstimmige „Kapellen", das heißt Ergänzungschöre, die mit Sängern oder Tonwerkzeugen (Chören von Zinken oder Violinen oder Posaunen) besetzbar sind. Ein zweites einfaches Psalmenwerk zu Bechers Dichtungen ist vierstimmig gehalten; es erlebte von 1628—1712 fünf Auflagen. Die leidenschaftlichen, innigen Cantiones sacrae sind vierstimmig mit Generalbaß. Gar nicht kennzuzeichnen ist die Gattung der Sinfoniae sacrae, deren drei Teile 1629, 1647 und 1650 das Hauptwerk Schützens ausmachen; der Reichtum an Formen in der Spielbesetzung ist gar zu mannigfaltig.

Digitized by Google

Mit Begeisterung nimmt der Tondichter den rezitierenden Stil der Florentiner auf; solche Stellen finden sich namentlich auch in den Psalmen. Man solle sich da „fast keines Taktes gebrauchen, sondern die Worte natürlich, wie in einer deutlichen Erzählung, ausreden". Dann wieder hat es ihm der Einzelgesang angetan; mit Vorliebe stellt er die Einzelstimmen zu Zwei- und Dreigesängen zusammen, weil er da sofort wieder den Meister im Kontrapunkt zeigen kann. Die Spielbegleitung, welche sinfonieartige freie Sätze bringt, scheint zu einem hochbogigen Aufbau zu verlocken, und treten gar die ergänzenden Chöre in Wettstreit mit der Einzelstimme, so sind größere, einheitliche Formen fertig, die sich mit dem Oratorium oder dem Singstück vergleichen lassen. Als eigentlicher Dramatiker ist Schütz 1627 mit der ersten deutschen Oper hervorgetreten, die leider verloren ging; sie wurde in Torgau aufgeführt. Wichtiger sind jedenfalls die biblischen Geschichten für des Künstlers Entwicklung geworden: 1623 die Auferstehungshistorie; um 1630 ein Oratorium Reicher Mann und armer Lazarus; 1664 die Weihnachtshistorie, 1666 die Leidensgeschichte nach Matthäus (außerdem Passionen nach Lukas und Johannes und die Sieben Worte am Kreuze). Das erste Werk ist noch stark befangen in der alten Übung: Jesus, Maria, Magdalena usw. singen zweistimmig; vielleicht im Zusammenhang damit wünscht der Tondichter, daß nur der Evangelist gesehen werden solle, während alle andern unsichtbar singen. Die Worte am Kreuz werden von zwei Spielern begleitet: Bach scheint vorausgeahnt. Die eigentliche Leidensgeschichte ist der Dresdner Sitte gemäß ohne Begleitung. Dafür sind die Chöre von einer ausdrucksvollen Wahrheit, ja derben Schlagkraft. Der Evangelist erzählt zwischen den Chören choraliter, das heißt ohne Generalbaß; doch hat der neue rezitierende Stil abgefärbt. Andere vereinzelte

Digitized by Google

Beispiele für das Dramatische bei Schütz sind: Die Verkündigung, Flucht nach Ägypten, lehrender Jesus, Sturz des Paulus (in den Dialogen der Sinfoniae sacrae).

Schütz hat trotz einer stattlichen Anzahl von Arien für das Lied nicht viel gewirkt; damit ist zugleich gesagt, daß er besondere Anklänge an den protestantischen Choral nicht pflegte. Denn die Art, wie etwa Bach den Choral aufnahm, gründete sich darauf, daß die Melodie lange Zeit zum bedeutungsvollen, aber auch zum bloßen Zeichen geworden war, welchem nun die Kunst des Einzelgesangs wieder Leben einhauchte. Schütz gab sich ungern mit volksmäßiger Melodieerfindung ab — sie war damals etwas Gewöhnliches, und seine vornehme Natur steckte sich die äußersten Ziele. In ein rohes Zeitalter geworfen, das von Blut überströmte, hat dieser feinempfindende Künstler mehr Qualen durchgemacht als ein anderer. Man ahnt sie und fühlt sie nach, wenn er den Schmerz darstellt. Ebenso tief wie das Weh hat er aber auch die Wonne, eine mystische Wonne, wie Bach sie wollte, geschildert. Der Anfang der Cantiones sacrae würde jetzige Hörer verblüffen durch harmonische Kühnheit! Die musikalische Sprache mußte dem Schöpfer gehorchen, und wenn sie den schneidendsten Mißklängen verfiel! Wie schön ist zur Darstellung des Schlafs die Chromatik verwendet! Und noch etwas Eigentümliches: vom italienischen Streben ausgehend, in Chormusik dem Wortsinn gerecht zu werden, zielt Schütz in auffallender Weise nach den Naturvorstellungen: bei Strahlen, Sonne, Sterne, Fische im Meer, Reben, Keime, und was es nur in der Welt gibt, gerät seine Phantasie, geraten die Noten, die Stimmen in Bewegung. Derlei Verzierungen werfen vielleicht ein Licht auf die Entstehung des Ziergesangs überhaupt: er ist jedenfalls, von ernsten Tondichtern gebraucht, der Weg und das Mittel gewesen,

Digitized by Google

an Stelle des Geflechts der Stimmen den einheitlichen Metallguß eines greifbaren Motivs zu setzen, wie ihn Schütz häufig vor uns hinrückt; vergleiche auf- und absteigende Tonfolgen zur Darstellung von Wunsch und Erfüllung. Im allgemeinen gilt auf ihn von neuem Luthers Wort über Josquin: andere haben gemußt, was die Noten wollten, bei ihm müssen die Noten, was er will.

10. Kirche und Kunstgesang.

In fruchtbaren Übergangszeiten fehlt es nicht an Männern, welche, scheinbar weniger hold dem Neuen, doch lebendig in die Entwickelung der Dinge eingreifen; ganz verstockte Gegner gab es damals ja nicht. Joh. Kasp. Kerll (1627—1693; sein Wirken kam München und Wien zugut) haftet als übergetretener Katholik an den Kirchentonarten, verschmäht aber nicht, den Gesang mit Begleitspiel zu mischen. Nur unterscheidet er klar zwischen unbegleiteter Gesangmusik, die es in solcher Reinheit zu Palestrinas Zeiten schwerlich gab, und der gemischten Besetzung des geistlichen Singstücks (1669). Die Werke letzterer Gattung sind teils einstimmig und dann umfangreicher, teils mehrstimmig und strenger durchgearbeitet als bei seinem Lehrer Carissimi; ohne Zweifel hat Schütz daran teil. Echt italienisch ist aber der dramatische und leidenschaftlich hingebende Zug in den neun von Sandberger ausgewählten Konzerten; Kerlls drangvolle Natur hat „ein Stück Berliozschen Temperaments“ in sich. Das Höchste leistete er in der Gattung der Messen. Als Tonsetzer für Orgel und Klavier wandelt er in Frescobaldis Bahnen weiter; sein Capriccio über den Kukuksruf liefert einen Beitrag zur Geschichte der Tonmalerei. Auch kündigt sich in solchen, bald ernst, bald schalkhaft behandelten Dingen der Naturssinn des 18. Jahrhunderts an. Bedauerlich ist der Verlust der Suiten.

Digitized by Google

Während Kerll bei aller Herbheit doch das schwärmerisch Süße der katholischen Anbetung spüren läßt, bleiben die protestantischen Tonsetzer auch im Vergleich mit Schütz vorerst merklich nüchterner, obwohl auch ihre Texte schon die religiöse Sinnlichkeit atmen (diese drang vollständig erst mit dem Pietismus durch). Natürlich sind uns darum Männer wie Andreas Hammerschmidt (etwa 1612—1675), der Zittauer Organist, nicht weniger lieb. Eine derbe, gerade Natur, gelehrt, gewandt, auch jähzornig (sogar auf der Straße), brauchte er sich nur treu zu bleiben, um echt Volkstümliches zu schaffen. Man warf ihm Einfachheit im Satz und Schmucklosigkeit vor; er verbat sich nämlich die Verzierungen der Ausführenden, die einem oft vorkommen, „als wollte ein Fliegenkrieg daraus werden". Bis ins 18. Jahrhundert hinein dauerte seine Beliebtheit. Sein umfangreichstes Werk sind die musikalischen Andachten, in fünf Teilen, 1638 bis 1652. Ins Jahr 1645 fallen die Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, worin auch das Hohelied, von Opitz übersetzt, musikalisch verwertet ist. Die Form der Schlagrede zeigt an, wie stark das Bedürfnis geworden war, auch den mehrstimmigen Gesang seelisch zu begründen. Baß oder Tenor, in schweren Noten, die zwei Oberstimmen bewegt geführt, dazu bescheidene Begleitung der Violinen, auch der Posaune, die Form dreiteilig — dies ist das Bild der teilweise ergreifenden Gespräche.

Die „kurze" Messe war 1523—1700 der vornehmste Teil des evangelischen Hauptgottesdienstes; das Magnificat bildete in der Liturgie einen Teil der Vesper. Nun traten allmählich die für den Kunstgesang bestimmten Stücke an die Stelle des Gemeindeliedes, vor und nach der Predigt, die sich in älterer Zeit zwischen Credo und Sanctus der Messe oder den entsprechenden deutschen Gesängen einfügte. Also Gelegenheiten genug für den Fleiß der Tonsetzer! Aus

Digitized by Google

Mitteldeutschland nennen wir als Vertreter protestantischer Kirchenmusik Johann Rudolf Ahle in Mühlhausen (Werke von 1647—1673). Sein Formenreichtum erinnert an Schütz. In Hamburg erreichte die schon frühe angesehene Kirchenmusik durch den hochbegabten Matthias Weckmann und durch Christoph Bernhard ihre Höhe (1660—1674). Wie in Singstücken für Einzelstimme und für Chor mehr und mehr die künstlerische Bearbeitung des Chorals das Übergewicht erlangt, ist in den Werken Tunders (1614—1667) zu verfolgen, der in Lübeck Vorgänger Buxtehudes war.

11. Die Veränderungsform.

Mit den nordischen Meistern sind wir zugleich in den Wirkungskreis einer anderen Kunstsonne eingetreten. Wir meinen den Niederländer Sweelinck (1562—1621), der, wie Giovanni Gabrieli an die Grenzscheide zweier Zeitabschnitte gestellt, in seinem Teil der Neuzeit ein mächtiger Förderer geworden ist: weniger durch Aufnahme der Spielmusik oder etwa Bildung neuer Zwischenformen, wie Schütz, sondern durch die Form der musikalischen Veränderung (Variation) eines Hauptgedankens. Frescobaldi, in dieser Hinsicht der südliche Gegenpol zu Sweelinck, führte den Grundsatz der Veränderung in die alte fugierte Schreibweise ein; natürlicher konnte man ihn anwenden im Lied und im Tanz, je auf besondere Art. Die folgenschwerste Tat war das Verändern von Liedmelodien, dessen sich die englische Klaviermusik vor 1600 in unbewußtem Bund mit Italien befliß. Das hatte nichts zu tun mit jenen Veränderungen, die bei den alten Niederländern im Schwang gewesen waren; dort wurden die Melodien von vornherein des Rhythmus entkleidet und vollends durch Nachahmungen der Stimmen in arabeskenhafte Gebilde verwandelt. Mit der Gleichstimmigkeit trat die einzelne Linie erst als greifbarer Körper heraus,

Digitized by Google

von dem Hintergrund der Harmonie sich abhebend. So geschah es im Lied. Für die Kunstmusik, die bei dem volksmäßig Gegebenen nicht stehen bleiben durfte, erstand als neue Aufgabe das Bearbeiten des melodischen Stoffes; sie wurde gelöst, eben durch die Form der Veränderung. Anfangs natürlich unvollkommen. Während eine Stimme die Melodie ziemlich wörtlich wiederholte, erging sich die andere in Umspielungen des harmonischen Gerüstes, an dessen Festigkeit man seine Freude ausdrückte. Später konnten auch diese Umspielungen gefahrlos wieder kontrapunktische Formen annehmen. Wichtig war zunächst, daß man auch darauf kam: die Melodie selbst in ihren Teilen abzuändern, neue Linien aus ihr abzuzweigen. Dies war der geschichtliche Beruf des Nordens: während der Süden, im großen ganzen betrachtet, die Gesangmusik, d. h. die Melodie, nach dem Urbild der Liedform neu zurechtgießt, leisten die nördlichen Völker, mehr in sich gesammelt, zur Folgerichtigkeit veranlagt, die schwierigere Arbeit, die melodisch ursprünglichere Form flüssig zu machen, flüssig zu erhalten, und dieses Streben, das in der thematischen Arbeit eines Beethoven sein Ziel erreichen sollte, bindet sich namentlich ans Gebiet der Spielmusik.

Bedeutsamer als die an sich herrlichen Cantiones sacrae 1619, die der Mode zulieb den Singbaß als Generalbaß ausschreiben, ist der große Psalter von Sweelinck: hier schafft und bildet von innen heraus die Veränderungsform. Der gleichstimmigen Richtung gehören die französischen und italienischen Reime an (für Einzelbesetzung, nicht für Chor); sie bezaubern durch Holdseligkeit, Natürlichkeit. Seiffert in Berlin ist bereit, Ausführenden die Klavierbegleitung zu beschaffen. Am segensreichsten hat Sweelinck als Orgelspieler und Orgelsetzer gewirkt. Die Bearbeitungen, d. h. Veränderungen weltlicher Lieder und Tanzweisen, übten noch größeren Einfluß aus als die Phantasien und Toccaten, die wir

Digitized by Google

darum nicht verkennen. Scheidt in Halle, einer der zahlreichen Schüler Sweelincks, hat 1624 durch die Tabulatura nova, deren Veränderungen man noch heute mit Rührung lauschen kann, das deutsche Orgel- und Klavierspiel aus der seichten Strömung der geschmacklosen Verziererei flottgemacht. Durch diese Tat und wohl auch durch seine geistlichen Gesänge und Konzerte erringt sich Scheidt einen Ehrenplatz unter den deutschen Tondichtern des 17. Jahrhunderts.

12. Orchestersuite.

Während es die Kunstmusik des Gesanges trotz oder wegen ihrer Anlehnung ans Wort in jenem Zeitraum noch nicht zu einfachen, klaren und anerkannten Gebilden brachte, eignete sich die gespielte Kunstmusik überraschend schnell, von der Oper unabhängig, eine Form an, die anderthalb Jahrhunderte ihre Herrschaft behauptete: es ist, um beim französischen Namen zu bleiben, die Suite, eine Folge von Tänzen, deren naheliegendes Vorbild die damals gebräuchlichen und fernerhin üblichen Tanzarten waren. Die Kunstmusik, die sich dieser vielfach noch gesungenen Tänze bemächtigte, brauchte sie nur verfeinernd aus- oder umzuprägen, um den ergiebigsten, prachtvollsten Stoff in Besitz zu nehmen! Es darf aber nicht vergessen werden, daß sie dadurch in ein sehr genaues Verhältnis zu den allgemein geschichtlichen Umgebungen geriet. Sobald Volks- oder Gesellschaftstanz verwahrloste, wurde der Suite ihr Boden entzogen; denn es waren die Gebärden bei den einzelnen Tänzen, welche des Tondichters Einbildungskraft aufregten. Von der musikalischen Übersetzung der Gebärdensprache konnte allerdings rechtzeitig eine Brücke geschlagen werden zur Spielmusik, die Bestimmtes kennzeichnet; damit war dann die Vereinigung mit der Spielmusik der Oper verbürgt. Daß die Oper selbst Tänze aufnahm und weiterbildete, ist selbstverständlich.

Digitized by Google

Am Ausgangspunkt dieser Entwicklung halten wir zunächst Umschau über die gebräuchlichen Tanzformen. Da ist die ehrbare spanische Pavane im geraden Takt $^4/_4$ oder $^4/_2$, nicht zu verwechseln mit der damals absterbenden venezianischen Paduane im Dreitakt; die Tänzer stolzieren in reicher Tracht, die Damen tragen Schleppen. Rechtschaffene Oboen, Posaunen spielen dazu auf. Um so ausgelassener geht es im $^3/_4$ oder $^3/_2$ Takt bei der Gagliarda (Romanesca) her; es kam eine Volta (Umkehr) darin vor, bei der die Tänzerin aufgeworfen und herumgedreht wurde. Gegen diesen „Geißtanz" wurde aber geeifert, bis er ausgerottet war. Mit ihm scheint auch die Pavane zu verschwinden. Von zähester Dauer sind aber Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, welche die Grundbestandteile der Suite (von Froberger an) ausmachen. Schein dagegen hat im musikalischen Bankett von 1617 vier- und fünfstimmige Tänze in der Reihenfolge: Pavane, Gagliarde, Courante ($^6/_4$), Allemande geordnet; letztere ist noch ohne Auftakt und behält als Anhängsel an den $^4/_4$ Takt den Hupfauf (Tripla, Proportio) im $^3/_4$ Takt. Bei den Franzosen fiel dieser Springtanz fort, weil sie die Courante dafür hatten. Zum ersten Male, soviel bisher bekannt, bietet Schein den Deutschen die Spielsuite in geschlossener und durchgebildeter Form dar; die Allemande hat er, wenigstens ihren Namen, eingeführt. Der erste Band der von Prüfer nach vernünftigen Grundsätzen geleiteten Gesamtausgabe Scheins sollte dem heutigen Musikleben wieder geschenkt werden, das freilich an Umsargungen alter Musik (mit unverständlichem Notentext, ohne Erklärungen) begreiflicherweise vorübergeht. Man sieht im musikalischen Bankett, wie Schein nicht bloß Allemande und Springtanz gedanklich verbindet, sondern auch durch die Veränderungsform alle Teile einer Suite mehr oder weniger fest umklammert. Schon die Erfindung immer neuer Weisen auf Grund eines

Digitized by Google

gegebenen besonderen Rhythmus übte ja den Tonsetzer in der Veränderungsform. Zur Einheitlichkeit trug auch bei, daß ein und dieselbe Tonart, höchstens mit einer nah verwandten wechselnd, die Sätze der Suite verband.

13. Klaviersuite.

Je bestimmter sich die Merkzeichen der einzelnen Tänze ausprägten, desto mehr kam man davon ab, Anklänge an eine Weise durch die Tanzfolge hindurch festzuhalten. Höchstens Allemande und Courante stehen bei Froberger (um 1600—1667) im Verhältnis der Abwandlung. Dagegen entwickelt sich die eigentliche Veränderungsform innerhalb der Suite zwanglos in den sogenannten Doubles, Doppelstücken, die namentlich Couranten und Sarabanden beigegeben werden, auch in mehrfacher Anzahl. Ein reizendes Beispiel, wie die Liedveränderung in der Suite gelegentlich auftreten und sogar an Tanzformen anknüpfen kann, sind Frobergers „Partiten", d. h. Veränderungen (Partite bezeichnet bald die einzelne Veränderung, bald die Suite) über die Melodie: Auff die Mayerin, die auch Adam Reinken verändert hat. Vom Jahre 1648 haben wir sogar 36 Veränderungen Wolfg. Ebners über ein und dasselbe Thema! Das Klavier, für welches Frobergers Suite im Gegensatz zu der Scheins bestimmt ist, begünstigte die Veränderungsform, wie man sieht, in wünschenswertestem Maße.

Sehr scharf sind bei Froberger schon die Grundformen der Tänze ausgebildet, und es gehört zum Interessantesten, zu beobachten, wie sich in den vier Teilen, die sich da zusammenfinden, die verschiedenen Völker abzeichnen. Der Deutsche, und der Allemanne insbesondere, tanzte zwar damals gewiß wie heute ungestört im walzerartigen $^3/_4$ Takt. Allein die Kunstmusik legte sein Wesen nicht übel auf den $^4/_4$ Takt (mit Auftakt) fest, im Anschluß an den getretenen

Digitized by Google

deutschen Tanz des frühen Mittelalters. Die Allemande ist, wie sie Mattheson 1737 noch zutreffend beschreibt, „eine gebrochene, ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemütes trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzet". Nur kann an Stelle des Scherzes auch tiefsinniger Ernst treten: Frobergers Klagestücke (eins mit dem Titel Tombeau) sind eine Art Trauertanz im Zeichen der Allemande, deren klaviermäßige Bildung immer mehr zum Innigen, Beschaulichen, Gemütvollen hinneigt; eine Art Liebesmotiv wie in Wagners Walküre wird häufig verwendet.

Da die Suite von den musikalischen Völkern gemeinsam gepflegt wurde, haben wir heute den feinen Genuß, die verschiedenen Auffassungen und Umbildungen der Tänze und damit die Eigenart jedes Volkes recht deutlich wahrnehmen zu können. So hat namentlich die italienische Corrente ($^3/_4$ Takt) als französische Courante ($^6/_4$, beides mit Auftakt) ein ganz anderes Gesicht! Dort der Kunsttanz der feinen Gesellschaft, welcher hüpfende Schritte nicht ausschließt, zu huschender Lebendigkeit geneigt ist; in Frankreich der Zeremonientanz, abwechslungsvoll, langsamer, gemessener. Eine Zwischenhandlung dieses Tanzes soll der Ursprung unseres Walzers sein. In der Kunstmusik würzt die Courante von Anfang an ihren wechselreich punktierten Takt mit rhythmischen Verschiebungen, die sich immer mehr als richtige Synkopen, d. h. als Zusammenprallen zweier betonter Taktteile kundgeben; ähnlich war es schon in der Gagliarda. Mattheson meint, die Courante drücke etwas Herzhaftes, Verlangendes, Freudiges, eine zärtliche süße Hoffnung aus. Nach Spanien oder Arabien führt uns die Sarabande ($^3/_4$ ohne Auftakt), ursprünglich ein wilder, zügelloser Tanz, den aber die andern Völker zu einem ernsten umschufen und der würdigen Seite des Spaniers anpaßten. Die Sara-

Digitized by Google

bande muß sehr viel gesungen worden sein, denn von ihr angeregt, haben die Tonsetzer eine Fülle schwungvoller Melodien erfunden. Die Herkunft der heute noch als Schiffertanz üblichen (keltischen?) Gigue ist vielleicht aus Irland und Schottland abzuleiten. Mag sie als neuester oder als lustigster Tanz an den Schluß der Suite gekommen sein, jedenfalls bildet sie einen trefflichen Abschluß, mit ihrem „eifrigen, hitzigen", von punktierten Noten erfüllten $^6/_8$ Takt (oder $^4/_4$ mit Triolen, beides mit und ohne Auftakt). In der Anordnung der Sätze zeigt sich die Folgerichtigkeit der Suite von der vorteilhaftesten Seite. Vorausblickend bemerken wir, daß die Allemande dem Allegro, die Courante dem Scherzo, die Sarabande dem Adagio, die Gigue dem Finale der späteren Sonate oder Sinfonie entspricht, und zwar nicht bloß als zufälliger Vergleich, sondern in notwendiger Entwickelung.

Ob nach den Suiten der Kunstmusik in Wirklichkeit getanzt wurde? Wohl kaum. Noch lange wird man sich bei hoch und nieder mit Pfeife und Dudelsack begnügt haben. Aus den Streichsuiten Scheins (unter Umständen mit Krummhörnern, Zinken zu besetzen) mochte vielleicht ab und zu etwas aufgespielt werden; schwerlich je aus den Klaviersuiten Frobergers. Wir wissen, was der eigene Zweck dieser Kunstmusik war: bei der Tafel zu unterhalten. Dies war die ursprüngliche Bestimmung jeder gespielten Kammermusik im 17. Jahrhundert, und wenn Froberger, wie es allen Anschein hat, vielleicht nicht in Wien, aber bei der Herzogin Sibylla in Mömpelgard mit seinem Spiel Zuhörer in stiller Kammer ergötzte, wie wir's unter der Kammermusik verstehen, so war das sein eigenes persönliches Verdienst. Sein edler Sinn, sein echt künstlerisches Wesen leuchtet unverkennbar aus seinen Klavierwerken. Der Schüler Frescobaldis hatte die älteren Formen des Ricercars, des Capriccios, der Kanzone, Phantasie und namentlich die keimkräftige Toccata weit über den

Digitized by Google

Meister hinausgeführt. Echt klaviermäßig schafft Froberger dann in den Suiten den freien Stil, der eine Stimme ohne Rechenschaft auftauchen und verschwinden läßt. Wer die Musik des 17. Jahrhunderts selbständig auf sich wirken lassen will — und dies ist unleugbar die Vorbedingung jedes geschichtlichen Verständnisses —, der nehme am ersten Frobergers Klavierwerke zur Hand, die ja in besonderer Ausgabe, nicht bloß in den österreichischen Denkmälern zugänglich sind. Welch eine Feinheit der Mache, welcher Empfindungsreichtum — und das während der Greuel der Kriegszeiten!

Die Oper in Frankreich.

14. Lully (1633—1687).

Die deutsche Suite empfing von Anfang an entscheidende Anregungen aus Frankreich: ohne die französische Lautenmusik hätte Froberger, der einmal in Paris gefeiert worden sein soll, den freien Klavierstil nicht gefunden. Chambonnières selbst (1670), der sich als Persönlichkeit am ehesten mit Froberger vergleichen läßt, steht noch vielmehr unter der Zucht strengeren Kontrapunktes, wie seine ausdrucksvoll bewegten Mittelstimmen beweisen. Andererseits schließt er die Suite nicht zur strengen viersätzigen Einheit zusammen, wie Froberger, sondern schweift in allen möglichen Tanzgebieten umher, flicht auch schon allerlei kennzeichnende Andeutungen auf Personen zwischen seine Tanzreihen. Neben Chambonnières ragen hervor der reizend altertümliche Dumont (1610—1684) und Louis Couperin (1630—1665, Onkel des berühmten François Couperin), der die Suite um ein dreiteiliges Präludium bereichert und namentlich als Harmoniker fesselt; auch hat er schon ein Tombeau.

Digitized by Google

Frankreich, dieses Land, worin alles tanzte, vom König und seiner Maitresse an bis auf Priester und Laien, die noch 1682 am Ende jedes Psalms in der Kirche selbst ein Tänzlein wagten, hat vielleicht gerade wegen des ungeheuren Verbrauchs an Tanzmusik vor Lully keinen Tonsetzer hervorgebracht, der in Orchester- oder Gesangmusik mit den gleichzeitigen Deutschen oder Italienern wetteifern könnte. Das Ballett unter Ludwig XIV., heiterer oder ernster Art, war ein Gebärdentanz ohne Worte, der die Musik um so nötiger hatte, als die Männer mit Masken versehen waren und Frauen (ohne Masken) seltener mitwirkten. Begreiflich, daß die französische Oper von Anfang an eine Vorliebe für Tanzeinlagen hegte (Fêtes oder Divertissements oder auch Ballets genannt). Schon 1645 verpflanzte Kardinal Mazarin eine italienische Operntruppe nach Paris. Doch dauerte es lange, bis die Oper französischem Wesen angepaßt war. Sie hatte schon zu viel italienische Leichtlebigkeit angenommen, als daß sie dem dramatischen Sinn der Franzosen ohne weiteres behagt hätte; St. Evremond, Corneille, Boileau, Labruyère, Lafontaine wußten viel an ihr auszusetzen. Die erste Vorstellung einer französischen Oper fand 1659 statt. Zehn Jahre darauf erhielten Perrin, der Dichter, und Cambert, der Musiker, die Genehmigung des Königs zu einer Akademie der Musik, d. h. zur Errichtung einer stehenden Oper. Es ist nun des weiteren noch nicht genügend aufgehellt, wie Lully, der eingewanderte Florentiner, es erreichte, daß der König die Erlaubnis zurückzog und ihm selbst übertrug. Auffallend ist, daß er, obwohl seit 1653 Hofkomponist, bis 1672 dem Gang der Dinge ruhig zusah.

Die Oper Lullys hat weniger die Alten, als Corneille und Racine zum Vorbild; Dichtung und Sprache übten nirgends diesen heilsam beherrschenden Einfluß aus wie in

Digitized by Google

Frankreich. Und hieran konnte die Neigung zum Ballett wenig ändern; man zerbrach sich den Kopf eher und länger darüber, wie ein Tanz herbeizuführen, als wie er in Musik zu setzen sei. Und die Folge war, daß die Vorzüge Carissimis und Cavallis auf die französische Oper übergingen. Der Blick in eine Partitur Lullys lehrt uns, daß Rezitativ und Arie zwar schon getrennt, aber nicht so gründlich voneinander verschieden, sondern gleich liebevoll behandelt sind. Die Franzosen liebten Cavalli, nicht Cesti. Das Rezitativ mit seinem häufigen Taktwechsel verrät ebenso strengen Rhythmus wie der Air (= die Aria). Dieser ist im Anschluß an die Tänze (oft heißt ein Tanz Air) ebenmäßig gegliedert; die französische Weise mag weniger schwungvoll sein als die breiteren italienischen Melodien, dafür beschränkt sie die Gelüste des Sängers durch knappen Rhythmus. Die venezianischen Zwischenformen blühen wieder auf; es gibt Duett- und Terzettrezitative so gut wie melodische Zwiegesänge usw. Die Einteilung bleibt die nach Szenen. Was den Tanz angeht, so dringen die bis dahin gebräuchlichen Tanzformen mit ihrer eigentlichen Bestimmung, mit Namen und Gepräge in die Oper ein und regeln auch die Formen des gesungenen oder gespielten Air. Es ist falsch, sich Lully als hohlen Deklamator vorzustellen; seine Melodien sind reizvoll genug!

Die Eigenart seiner Oper hat Lully erst allmählich, von 1680 an, herausgebildet. Ihr Gebieterisches, was dem König zusagte, drückt sich namentlich in den klangvollen Chören aus, die begleitet oder unbegleitet, mit oder ohne Einzelstimmen, im Prolog und im eigentlich dramatischen Zusammenhang immer auf eine großzügige Wirkung angelegt sind. Vortrefflich scheint zu dem Feierlichen, Gemessenen der vorwiegend harmonische, gleichstimmig-einfache Tonsatz zu passen; auf die Länge wirkt dieser heute steif

Digitized by Google

und ermüdend — aber wie kühn und neu mußte er damals sein, da man so harmlose Gebilde wie den verminderten Dreiklang in späteren Drucken zu verbessern liebte! Und welche Verdienste erwarb sich Lully um die Spielmusik! Der „ungeheuren Guitarre", die in Italien auf lange hinaus allein begleitete, fügte Lully Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken, auch Jagdhörner hinzu und stellte Gruppen gegen Gruppen. Die deutsche Querflöte gesellt er zur altmodisch werdenden Schnabelflöte (à bec). Die Streicher selbst wußte er in fünfstimmigem Satz hervorragend schön zu behandeln. Wenn er im Triumph der Liebe zu den Weisen der Nacht, des Geheimnisses, des Schweigens fast zwanzig Partiturseiten lang gedämpfte Streicher vorschreibt, so geht dies weit über den alten Hang hinaus, der dumpfe Klangfarben liebte. Die Kunst, innerhalb eines zusammenhängenden Stückes mit den Tonwerkzeugen zu wechseln, führte sogar ein neues Formgebilde herauf, das Trio, von Holzbläsern allein oder mit Streichern zusammen besetzt. Der Name deutet klar auf die Dreistimmigkeit, die im Mittelteil mit dem vollen Gesamtklang wechselte — eine entschieden feinere Art, zu „konzertieren", als der italienische Wettstreit zwischen concertino und concerto grosso, der sich um diese Zeit entwickelte. Das Trio findet sich in der Oper selbst, und namentlich in der Ouverture, in welcher Lully seinem Formensinn volle Genüge tat. Regelmäßig eröffnet ein langsamer Teil das Vorspiel; dann folgt der rasche Teil, ein Allegro im fugierten Stil, oft in der Art eines Tanzes, auch mit Trio; zuletzt kehrt der langsame Teil wieder, wörtlich oder neu.

Diese feststehende Form der Ouverture hat in der Geschichte der Spielmusik bis zur Haydnschen Sinfonie fortgewirkt und im Wettbewerb mit der Aussaat A. Scarlattis die schönsten Früchte gezeitigt. Man hat den Eindruck, daß

Digitized by Google

die Opern Lullys wirklich verdienten, durch die Großmachtstellung Frankreichs verewigt zu werden. Ohne Lully weder ein Rameau noch ein Gluck und Cherubini! Zwischen 1687 und 1733, zum Teil noch neben Lully, war eine stattliche Anzahl von Tonsetzern auf dem Gebiete der Oper tätig: Menestrier, von dem 1681 der Name Oper stammt, nachdem bis dahin dramma per musica und eine Menge anderer Titel (wie heute wieder) gewählt wurden. Dann der hochbegabte Charpentier, der auch Meister in der religiösen Musik war, der rührende Destouches, der anmutige Mouret, ferner Collasse, Lalande und andere.

15. Die französischen Tänze.

Ehe wir wieder nach Süden wandern, versuchen wir einen Überblick über die französischen Tanzformen zu gewinnen, die außer Allemande, Courante, Sarabande und Gigue Geltung bekamen. Da ist vor allen das Menuett, dessen kleiner zierlicher Schritt, dessen anmutig liebenswürdige Haltung dem französischen Wesen entspricht. Das älteste Menuett (von Lully 1653) hat noch Auftakt; bald aber verschwindet er, und es bleibt ein Dreivierteltakt von mäßig rascher Bewegung (wenige punktierte Noten, doch viele Achtel). Die Anzahl der Stimmen ist zwei oder doch so wenig, daß das Gewebe fein und durchsichtig bleiben kann. Unwiderstehlich eroberte sich dieser Tanz die ganze musikalische Welt. Als die Suite und die alte Ballettoper längst dahin waren, fand er in Haydns Spielmusik mitten zwischen Sonatensätzen seine feste Stelle; Beethoven machte den Phantasietanz des Scherzos daraus — das Menuett, aus der Courante hervorgegangen, ist also das Mittelglied zwischen dieser und dem Scherzo! Die Zahl der überlieferten Menuette übersteigt die aller andern Tänze. Ein weiterer Tanz im Dreitakt, aber mit Achteln und Sechzehn-

Digitized by Google

teln, ist der muntere, leichte Passepied der bretagnischen Schiffer (mit $^1/_8$ Auftakt). Wichtig wurden die Bourrée und die Gavotte, beides altfranzösische Tänze im $^4/_4$ Takt, aber mit dem Unterschied, daß die schleifende Bourrée $^1/_4$ oder $^2/_8$ Auftakt hat, die hüpfende, springende Gavotte, die im Allabrevetakt steht, immer $^2/_4$ vorausgibt; sie trägt das Gepräge echt französischer Melodiebildung, das in den unzähligen Sammlungen von Chansons (bei Ballard!) häufig wiederkehrt. Die Gavotte ist ebensooft wie das Menuett auch gesungen worden. Der tändelnde, lustige, doch vornehm bleibende Rigaudon aus der Provence steht im $^4/_4$ Takt mit Viertelauftakt. Tambourin $^2/_4$ ahmt die Handpauke nach, Musette mit festliegendem Baß den Dudelsack. Wenn unzählige Singmelodien bei Franzosen und andern Völkern Tanzcharakter haben, so braucht dies nicht als Übertragung, sondern nur als Rückkehr zum ursprünglichen Tanzlied zu gelten, wie es z. B. im Reigenlied vorhanden war. Dieses hieß französisch branle (bransler = sich regen), ging im geraden Takt, hatte mäßige Bewegung und mochte, da ein Kehrvers mit jedem Chorreigen verbunden war, eins der Vorbilder für die Rondeauform abgeben, die bei Lully schon vorgezeichnet erscheint. Neben dem Tanzlied dürfte aber noch mehr das in der Oper gebrauchte Ritournelle (Ritorno) an der Rondeauform mitgewirkt haben.

Von andern Arten und Abarten des Tanzes nennen wir noch die Chaconne ($^3/_4$, oft mit dem zweiten Viertel einsetzend) und Passecaille ($^3/_4$, ohne Auftakt), deren Unterschiede sich rasch verwischten. Jene soll aus Italien, diese aus Spanien stammen. Abgesehen davon, daß die Chaconne Dur, die Passecaille Moll bevorzugt, ist beiden gemeinsam, daß sie eine Melodie, die im Baß fortwährend wiederholt wird, auf alle mögliche Weise schmückend überbauen. In der Chaconne liegt die Melodie häufig auch in

Digitized by Google

der Oberstimme und ist oft nur viertaktig; durch allerhand Laufwerk werden dann phantastische Veränderungen daraus. In Lullys Opern, wo die Chaconne den Schluß bildet, scheint sie ihr älteres Wesen eines paarweisen ausgelassenen Tanzes erhalten zu haben. Der Rhythmus der Chaconne ähnelt dem der Sarabande durch Betonung des zweiten Viertels. Beiden, Chaconne und Passecaille, namentlich ersterer, verdankt die Veränderungsform fördernde Anregung.

Ursprünglich erzogen die Tänze den Musiker zur Einhaltung des strengsten Ebenmaßes; der Aufbau mit vier- und achttaktigen Teilen war durch die meisten Tanzformen gegeben. Sehr bald aber versuchten die Tonsetzer (schon Froberger!) mit Glück unregelmäßige Bildungen, deren Zahlenverhältnis nicht die Spur eines Gleichmaßes mehr aufzeigt. Es wäre verdienstlich, sämtliche erhaltene Suiten nach dieser Richtung hin zu durchforschen. Als Ergebnis unserer vorläufigen Beobachtungen teilen wir mit, daß die alte Zeit vor 1750 viel unbefangener, freier und künstlerischer dachte als die spätere, die so kleinlich war, jede unregelmäßige, nicht „quadratische" Melodiebildung fehlerhaft zu schelten.

Italiens Reife.

16. Alessandro Scarlatti (1659—1725).

Zwischen Lully und Rameau vollzogen sich in Italien wichtige Umwälzungen auf dem Gebiete der Oper. Was wir bis auf den heutigen Tag in allgemeiner Unbestimmtheit, aber mit gutem Grund als italienisch in der Musik bezeichnen, die Alleinherrschaft der nicht etwa ausdrucksvollen, sondern sinnlich-reizenden Melodie, ist Ende des 17. Jahrhunderts in Neapel groß geworden. Rom und

Digitized by Google

Venedig werden zurückgedrängt, Lullys Arbeit auf musikdramatischem Feld nicht geachtet. Alles läuft darauf hinaus, die Oper als Börse für gefällige Melodien einzurichten; jeder sinnvolle Ausdruck schwindet. Dies ist der Verderb, so wie er durch den Kunstbetrieb der Verschnittenen unabwendbar wurde und das Grab der italienischen Musik besiegelte. Es wäre aber höchst ungerecht und unwahr, das, was innerhalb dieser vom Schicksal gezogenen Grenze geleistet worden ist, der verhängnisvollen Unterströmung wegen, die schließlich alles fortriß, zu unterschätzen. Schlagen wir eine Partitur Scarlattis auf! Wie reif und süß tönen uns diese Melodien entgegen, wie mädchenhaft anmutig, gleich den edlen Linien des Scarlattischen Antlitzes! Man hüte sich, den großen Meister, der wie Lully auf lange Zeit hinaus die Richtung der Musik bestimmt hat, für das verantwortlich zu machen, was seine Nachtreter gesündigt haben!

Eine Erscheinung wie Scarlatti konnte nur auf einem gutgepflügten Boden erwachsen. Seit die Oper 1651 nach Neapel gekommen war, nahm sie dort, ähnlich wie in Venedig, mit dem Volke Fühlung. Francesco Provenzale bereitete einen Scarlatti vor. Auch ein Meister wie Alessandro Stradella (um 1641—1681), dessen merkwürdiges Schicksal so vielen Anteil gefunden hat (eine Liebesgeschichte kostete ihm, nach manchen Abenteuern, das Leben), gehört seinem eigentümlichen Wesen nach in die Reihe der Neapolitaner. Neben dem sinnlichen Reiz hat seine Musik (Opern, Oratorien, Singstücke in Kantaten- und Motettenformen) etwas einnehmend Edles. Von ihm stammt jenes liebliche Hirtenmotiv, das in Händels Israel in Ägypten so ganz unhändelisch anmutet. Ambros sagt über Stradella: ein noch immer fühlbarer Zug altertümlicher Strenge, jungfräulicher Herbigkeit mildere und kläre sein leidenschaftlich pulsierendes Leben.

Digitized by Google

A. Scarlatti hatte gewiß trotz der Vorgänger einen ſchweren Stand, beſonders gegen Venedig; nicht konnte er ſich's einfallen laſſen, eine Schule zu „begründen", wie der ſchiefe, häufig in Geſchichtswerken verwendete Ausdruck lautet. Im wirklichen Leben geht es anders zu. Nicht der unternehmenden Abſicht, nur der überzeugenden Kraft weicht die Welt. Scarlatti, obwohl auch für ihn der Chor ſo gut wie nicht vorhanden iſt, entwickelte doch aus den Geſetzen der Handlung ſeine lieblichen, üppigen, hinreißend ſchwungvollen Melodien; ſeit Entſtehung der Oper war eine ſtrophiſche Arie wie In quei bei lumi in der Roſaura (1689—1692) nicht gehört worden; rührend einfach iſt die beſtimmte Bitte um Mitleid ausgedrückt. Sicherlich entſprang auch die ſogenannte Da capo = (Wiederholungs-) Arie dem Beſtreben, den Mittelſatz einer dreiteiligen Liedform der Handlung anzupaſſen, ihn recht deutlich dem Hauptteil entgegenzuſetzen. Außerdem ſind Scarlattis Arien noch ſehr klein: wenn z. B. 6 + 8 + 6 Takte gegliedert und der dritte Teil dem erſten gleich gemacht wird, ſo braucht hierin noch nichts Unkünſtleriſches zu liegen. Indem man ſpäter die Arie weit ausdehnte, vergaß man, daß ein anderer Umfang auch andere Geſtaltung und Maßeinteilung erfordert, um bühnenwirkſam zu bleiben. Die Sänger erſpähten den Wiederholungsteil, um darin die unglaublichſten Schnörkel anzubringen. Das iſt nicht unmittelbar Scarlattis Schuld. Er hat noch zu viele Zwiſchenformen im Sinn der venezianiſchen Oper! Vom Rezitativ ſucht er wenigſtens einen Teil zu retten, indem er ihn regelrecht begleitet. Freilich beſchleunigt er damit die Verflachung des andern, „trockenen" Rezitativs. Die Arien ſelbſt ſind mehr oder weniger ſorgfältig begleitet. Das Ineinander von Geſang und Spielmuſik iſt oft ſehr kunſtvoll, intereſſanter als bei Lully, erfüllt vom guten Geiſt

Digitized by Google

der alten kontrapunktischen Überlieferung, welchem auch Stradella gefolgt war. Den Ziergesang behandelt Scarlatti noch möglichst dramatisch; die Zeit von 1710 an hat hierin die Abwege eingeschlagen. Auch Zwiegesänge folgen noch der Handlung. Die harten und weichen Tonarten herrschen unverkennbar. Eine gewisse, bei den Italienern nachher schwindende Wärme atmet Scarlatti; die vielen Vorschriften für den Vortrag sind bezeichnend.

Als Begleitmittel benützt Scarlatti, hierin rückständig gegen Lully, im wesentlichen nur die Streicher und Lauten, denen er aber sehr feine Wirkungen entlockt. Mitunter fühlt er sich veranlaßt, auf die abgeschmackte Generalbaßbegleitung des Klaviers zu verzichten. Die Bemerkung senza Cembalo deutet immer auf etwas besonders Schönes hin. Nach Scarlatti verliert das italienische Opernorchester auf lange hinaus Farbe und Glanz, und wird ein handwerksmäßig hingepinselter Hintergrund für das Auftreten der singenden Hanswurste.

Wie bei Lully, so weist auch bei Scarlatti sorgfältige Behandlung der Spielmusik auf eine schöpferische Kraft hin, die in der Tat gleichfalls unvergänglich fortgewirkt hat. Scarlatti gestaltete sein Opernvorspiel nach dem Plane: Rasch — Langsam — Rasch. Hier sind die Keime der spätern dreisätzigen Sonate. Ist Lullys Ouverture für die Suite, die venezianische für das Konzert wichtig geworden, so hat Scarlatti, der vielseitige, angefeindete, überlegene Künstler am nachhaltigsten auf die Geschichte der Sonate gewirkt.

17. Kirchenmusik; Kammerduett.

Höchst eigentümlich berührt es, daß von A. Scarlatti bis zu den Tonsetzern, die wir im Zusammenhang der komischen Oper antreffen werden, aus Neapel keine Dramatiker hervor-

Digitized by Google

gegangen sind, die uns etwa eine mehr als gelehrte Teilnahme einflößten. Francesco Feo könnte sich zur Not als Opernkomponist hören lassen. Wichtiger ist auch er als Verfasser von Kirchenmusik, die noch einigermaßen durch ernste, würdevolle Haltung unterscheidbar war. Der dünne Durante, der vielseitige Leonardo Leo, dessen achtstimmiges Miserere die Vorzüge der alten Schule verrät, hatten von der Kirche her ihren Hauptruf. An Emmanuele d'Astorgas Stabat mater, wenn man es etwa mit dem späteren Pergoleses vergleicht, läßt sich am besten die Keuschheit des älteren Geschlechts nachempfinden, welchem ungefähr von 1720 an ein merklich geringerer Schlag folgt, was Kirchenmusik betrifft. Ebenso verdienen noch zwei venezianische Großmeister zur ernsteren Richtung gezählt zu werden: Antonio Lotti, der ein achtstimmiges, und Antonio Caldara, der ein 16stimmiges Crucifixus schuf; des letzteren Opernsiege in Wien ließen die Nachwelt gleichgültiger als die Mitwelt. Benedetto Marcello aus Venedig, dessen Begabung sich mit diesen Meistern nicht messen kann, leitet zur späteren leichteren Kirchenmusik über, verdient aber noch durchaus ernst genommen zu werden. Wer über seine Psalmen (1723—1727), die bis ins 19. Jahrhundert immer wieder aufgelegt worden sind, leicht hinweggeht, dem wäre anzuraten, das Werk mitsamt den Vorreden genauer zu besehen; er fände unter den mehrstimmigen Gesängen doch manches, was sehr ausdrucksvoll zusammenklingt.

Sowohl die Oper als die Kirchenmusik wird um diese Zeit immer tiefer herabgedrückt auf den bloßen Einzelgesang, im Sinn der einzelnen oder mehrerer einfach besetzter Stimmen. Die Gesangkunst wurde übermütig. Aber man muß ihr eines lassen: sie hat die vom ausgezeichneten Steffani (1655—1730) eingeführte Gattung des Kammerdueits auf eine Höhe gebracht, zu der wir heute noch staunend hinauf-

Digitized by Google

schauen. Durante, Astorga und namentlich A. Lotti, 1705, (vgl. Rochlitz, Thibaut und Riehl über diese Meister), vertieften den zweistimmigen Einzelgesang; auch Porpora, der berühmte Gesangmeister, bereicherte ihn. Die Gattung mutet uns um so freundlicher an, je bestimmter und eigener sie als solche aus dem anspruchsvolleren Zusammenhang der Kantate hervortritt. Neben Händel erscheinen dann 1720 Claris Duette und krönen alle voraufgegangenen. Ihre feine Linienführung, der nur noch ausgeschriebener Generalbaß fehlt, ist unübertrefflich, der Ausdruck ebenso wahr wie kühn und frei. In der Oper oder der Kirche hätte man in Italien um diese Zeit eine gleich bedeutende, tiefe Musik vergeblich gesucht.

Der Kampf um deutsche Musik.

18. Ausländer und Kunstfeinde.

Während Frankreich und Italien in dieser Zeit eine ursprüngliche Oper hervorbringen und auch auf den Sondergebieten rüstig weiterarbeiten, bleibt unser Vaterland, das vom Anfang des Jahrhunderts an das überquellendste Leben erzeugt hatte, in musikalischen Dingen schmählich zurück; oder, um höflicher zu sein, es entspricht trotz Erscheinungen ersten Rangs wie Keiser und Buxtehude den Erwartungen nicht, die der vorige Zeitraum geweckt hat. Den Krieg dafür verantwortlich machen, ist ein bloßer Schutzgedanke. Den Erzeugnissen während der dreißig Jahre würde man nach Umfang nicht so auffallend, nach Wert sicherlich niemals die schreckliche Zeit anmerken. Leid und Widerwärtigkeit helfen eine so geistige Kunst wie die Tonkunst eher vertiefen und läutern, als verflachen und auslöschen. Nein, das Elend der deutschen Musik beginnt ungefähr 1680, nachdem die Wunden des Kriegs fürs erste verharscht waren. Man

Digitized by Google

wollte von verschiedenen öffentlichen Seiten her überhaupt keine deutsche Musik. Der Glanz Ludwigs XIV. stach den deutschen Fürsten in die Augen. Anstatt aber das zu tun, was jener immerhin große König erwirkte, aus ihren Ländern sich die Lorbeeren zu holen, ahmten diese Unglückseligen französisches Wesen als solches nach, verstopften den heimischen Quell und erzogen die Deutschen zur Bedientenseligkeit, wie sie in den ungeheuerlichsten Widmungen Ausdruck fand.

Ein weiteres Übel aber zeigte sich nicht weniger verderblich: der Kampf, den besonders die Pietisten gegen die Kunst führten. Die Orthodoxen waren wenigstens ihren Ansichten nach duldsamer und verwiesen die Musik ins Gebiet der für das Seelenheil gleichgültigen Dinge. Die sächsischen Kantoreien (Sängerschulen), die bis dahin fast ausschließlich deutschen Gesang gepflegt hatten, wurden vom Pietismus und später vom Rationalismus schwer geschädigt, dem gegenüber alles, was die Pietisten in Wohltätigkeit und Fürsorge leisteten, keinen Ersatz bieten konnte.

Selbst die Kirchenmusik hatte unter den veränderten Verhältnissen zu leiden. Seit Sebastianis Passion von 1672 stockt die Entwickelung, und nur Keiser und Buxtehude vermögen uns zu fesseln, wenn die Forschung nicht andere große Tondichter neu entdeckt. Die Geistlichkeit verhielt sich an vielen Orten feindselig, und so wie sie Schauspielern und Sängern Abendmahl und ehrliches Begräbnis verweigerte, wollte sie an manchen Orten von der Musik in der Kirche nicht mehr viel wissen.

In dieser Zeit tiefster Erniedrigung, die bis etwa 1730 währte, ragen zwei Männer hervor, die unmittelbar und mittelbar für die deutsche Musik von segensreicher Bedeutung geworden sind: Mattheson in Hamburg und Gottsched in Leipzig. Hätte jener unermüdliche Vorkämpfer für den musikalischen Fortschritt seine zahlreichen Schriften über etwas

Digitized by Google

anderes als über Tonkunst verfaßt, so würde die Literaturgeschichte seinen Namen mit ähnlichen Ehren wie den eines Lessing nennen. In der Vernachlässigung der Musikschriftsteller spricht sich noch heute die Verachtung der Musik, das Erbe des trostlosen Rationalismus, mit aller Schärfe aus. Und daß Gottsched nicht der lederne Kerl war, als den man ihn später bloßstellen wollte, ist durch Reichel unwiderleglich aus seinen Schriften festgestellt. Seine Wirksamkeit soll hier als froher Ausblick eine Zeit begrenzen, in der die Deutschen dem Ausland nur wenig Ebenbürtiges oder Überlegenes entgegenstellen konnten.

19. Keiser und die Hamburger Oper.

Für eine günstige Aufnahme und Pflege der Oper fehlte es in Deutschland so gut wie an allem. Kriegszeiten und nachher blinde Nachahmungssucht der Höfe — wie hätte da eine deutsche Oper gedeihen können! Zu den allgemeinen Widrigkeiten kam eine Reihe gegenkünstlerischer Hindernisse. Der Geschmack des Volkes stand im Durchschnitt noch nicht auf der Höhe, um ein ordentliches Schauspiel vertragen zu können; die Oper fand keine dramatische Kunst vor. Die Sprache war verlottert und mit ausländischen Brocken zu einem lächerlichen Kauderwelsch vermischt. Ein Dichter, selbst wenn er dem Drama genügende Teilnahme zugewendet hätte, mußte schon im Kampf mit diesem Sprachstoff unterliegen, der gegen Musik so spröd wie möglich war. Fingerzeige für die Gestaltung aus andern Gebieten der Tonkunst, so wie in Frankreich etwa der Tanz die Formen der Oper gesammelt hatte, gab es in Deutschland kaum. Man könnte das Lied hervorheben. Allein gerade die an sich hochzuschätzende Vorliebe des Deutschen für die schlichte Liedweise war der Oper ein sehr fragwürdiger Gewinn. Seelewig, das erste deutsche Singspiel (1644), das uns erhalten

Digitized by Google

ist, hat für die Geschichte keinen Belang, und ebensowenig wie Nürnberg brachten es andere Städte, in denen sich die deutsche Oper versuchte, zu einer abgeschlossenen fruchtbaren Entwickelung. Weil dramatisches Stilgefühl nicht geübt wurde, konnte sich aus der Urform des Liedes auch keine Arie, wie in Italien, herausbilden.

In Anbetracht dieser Umstände erfüllt es uns mit Stolz, daß in Hamburg und auch in Braunschweig das Unmögliche geleistet worden ist. Im Jahre 1678 hatte der opferwillige Schott in Hamburg ein Opernhaus errichtet. Theile, Strungk, J. W. Franck, Förtsch waren die ersten Tonsetzer für diese Oper. Die Geistlichkeit verbitterte ihr das Leben, aber sie bestand doch bis 1738! Das Volk nahm lebendigen Anteil an ihr und bestimmte zum Teil die Richtung des Geschmacks. Entgegen der Unsitte der Verschnittenen begnügte man sich vorerst mit reinen Naturfängern. Die gebildetste Kraft, die Schott zur Verfügung stand, war Magister Rauch, ein entlaufener Jesuit. Neben ihm wirkten Schuster- und Schneidergesellen, in den Frauenpartien Blumenmädchen. Gelegentlich falsettierten auch die Männer; später hob sich die Gesangkunst, ohne Entmannte. Die italienische Singweise wurde von Kusser (Leiter der Oper seit 1693) im Anschluß an Steffani eingeführt, der in Hannover zwischen deutschem und italienischem Stil vermittelte. Im Jahre 1702 pachtete Reinhard Keiser das Opernhaus. Sein Genie blieb trotz bewegten Lebens und wechselvoller Schicksale bis 1728 der Hamburger Oper treu und begründete ihren Ruhm. Keiser eignete sich rasch die melodischen Errungenschaften der Italiener an und lernte als echter Dramatiker ebenso die französische Spielmusik beherrschen. Sein reiches Orchester steht im wesentlichen auf der Grundlage Lullys und ist dem italienischen überlegen. Wenn wir heute keine seiner Opern als Ganzes genießen können, so liegt die Schuld wahrhaftig

Digitized by Google

anderswo als an Keiser. Da er neben ernster Musik auch leichte und lustige im Volkston verfaßt hat und sich im Leben als sprudelnde Kraftnatur gab, so glaubte mancher Gelehrte, ihn herabsetzen zu dürfen. Das fehlte auch noch, daß wir uns die Freude an einem unserer größten Tondichter vergällen lassen sollten. Als Erfinder war Keiser ersten Rangs. In Octavia, Krösus, Prinz Jodelet steckt eine Fülle dramatisch bezeichnender, rhythmisch und melodisch genialer Weisen, die von andern Texten getragen Gemeingut des deutschen Volkes geworden wären. Auch die Verachtung Telemanns (1681—1767) ist nicht ganz gerechtfertigt. Seine Tätigkeit an der Hamburger Oper beginnt allerdings in der Zeit ihres Verfalls; aber als musikalischer Zeichner und Darsteller hat er doch seine glückliche Hand bekundet. Wenn Keiser und Telemann als Kirchenkomponisten nur in den Vorhöfen der Großen wandelten, so dürfen wir doch namentlich in Keiser, den Bach hochschätzte, einen würdigen und durchaus nicht sündhaften Vertreter des ernsten Stils erblicken; hierin ist Bitter gegen Chrysander im Recht. Die Passionsdichtung des Ratsherrn Brockes war ebensowenig wie die Sprache der Opern dazu angetan, einen Tondichter zur Höhe seiner Kraft anzuspannen.

Wieviel Quellen damals unterirdisch geflossen und nie ans Tageslicht getreten sein mögen, läßt sich daraus vermuten, daß überall, wo eine Zeitlang deutsches Wesen in der Oper die Herrschaft bekam, Schönes genug hervortrat. Ist schon z. B. die Oper in Weißenfels durch Mitwirkung der beiden Krieger (Johann Philipp und Johann) erfreulich, so gerät man in Erstaunen vor Georg Kaspar Schürmann, der an der Braunschweiger Oper tätig war. Die Partitur von Ludwig dem Frommen (aufgeführt 1726, 1727, 1734), neu herausgegeben von Sommer in Eitners Publikationen, gewährt uns einen Einblick, bis zu welchem Grade ein deut-

Digitized by Google

scher Meister damals die dramatischen Formen zu beherrschen vermochte. Das Rezitativ ist in dieser Zeit leider durch die Neapolitaner ausgetrocknet. Aber die Arien strahlen eine Empfindung aus, die unmittelbar an Bach erinnert. Ihm würden wir Lothars Arie in Fis-moll oder die Arie „Komm sanfte Ruhe" am ehesten zuschreiben, ohne Kenntnis des Sachverhalts. Wie wäre es, wenn noch andere Keisers und Schürmanns entdeckt würden?

20. Orchestersuite.

Wenn sich Keiser in der Oper die italienischen und französischen Vorbilder aneignen mußte, konnte die deutsche Spielmusik an einer deutsch-einheimischen Entwicklung weiterarbeiten. Zugleich nehmen die bodenständigen Erzeugnisse mit der allgemeinen Musikpflege enge Fühlung. Am Ende aber sehen sich die Deutschen der Teilnahme beraubt und den italienischen Formen ausgeliefert. Ihr eigener Formensinn betätigte sich doch glänzend genug in der Orchestersuite. Hätte man die deutschen Tonsetzer mehr aufgemuntert, so hätte die Suite vielleicht geradeswegs eine Brücke zu Haydns Spielmusik hinübergeschlagen. Geschmeidig genug eignete sie sich alles an, was überhaupt an Formen jeweilen fürs Orchester gewonnen wurde.

Zuerst von der venezianischen Opernsinfonie her. Rosenmüller, der fortschrittlich gesinnte, der nur zwei Tongeschlechter anerkannte, hatte 1645 seine Suiten aus Pavanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden zusammengesetzt; im Jahre 1667 führte er an Stelle der Pavane eine mehrteilige Sinfonie nach dem Vorbild Venedigs ein; von seinen Nachfolgern wurde sie auch Sonate oder Präludium getauft. Die dreistimmige Suite Rosenmüllers neigt zur Kammermusik. Rasch folgt die Sonate Walthers und Bibers für Einzelvioline. Bis dahin haben die Deutschen den Vor-

Digitized by Google

sprung vor den Italienern. Von 1685 an verspürt man die Bekanntschaft mit der französischen Ballettsuite. Die eigentliche Kammermusik muß den Italienern überlassen werden. Das Orchestermäßige wird betont, die Mehrstimmigkeit geht in die Höhe, oder vielmehr, sie erhält sich allein. Anscheinend bleiben kleinere Städte der Hort deutscher Spielmusik, während die Höfe ausländische Ware beziehen.

Der liebliche „Frühlingsanfang" von Scheiffelhut leitet 1685 eine Reihe herrlicher Suiten ein, die mehr und mehr das Eigenartige gespielter Musik berücksichtigen. Die französische Ouverture statt der venezianischen Sinfonie holt sich zuerst Georg Muffat (in Salzburg und Passau). Seine beiden Florilegien, vor 1690, dann 1691—95 entstanden, sind fünf- (oder vier-) stimmige Ballettsuiten; der Ouverture folgen meistens sechs Tanzsätze. Man überzeuge sich an Hand der Ausgabe von Rietsch (in den österreichischen Denkmälern), welche Begabung besonders dieser Süddeutsche für scharfe Prägung der Tanzarten, für Anmut der Melodie entfaltet. Ein anderer Süddeutscher, Johann Kaspar Fischer, in badischen Diensten, bietet 1695 im Journal du Printemps fünf- bis siebenstimmige Suiten, die vier bis acht Teile enthalten; zu den Streichern sind nach französischem Vorbild Trompeten hinzugefügt. Der Satz ist auffallend klangkräftig. An Erfindung wird Fischer von Schmicorer (1698) übertroffen; dieser liebt sieben bis acht Sätze zu vier Stimmen. In Bayern widmet sich der vortreffliche J. K. Mayr (1692), in Wien sogar der Gesangmeister Fux der Suite. Erlebach, dem wir in der Geschichte des Liedes wieder begegnen werden, Pezold, Johann Philipp Krieger, Rauch und andere vervollständigen den deutschen Reichtum.

Es bleibt noch zu untersuchen, ob sich die Suite nicht auch der Scarlattischen Opernsinfonie anbequemt habe. So-

Digitized by Google

weit unsere Kenntnis reicht, hat sie, abgesehen von Bach, in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts keine hervorragende Rolle mehr gespielt. Heimliche Fäden haben sich aber doch zu Haydn herübergesponnen.

21. Die Orgel.

Am klarsten wird der musikalische Beruf der Deutschen durch den reichen Bestand des Schrifttums für die Orgel erwiesen. Besonders fesselnd ist es, wie die Orgel unabhängig von Suite und Sonate, d. h. von Tanz und Oper, ihre eigenen Formen bildet. Diese erinnern anfangs mehr an die alte Orchestersonate Gabrielis. In der Zucht des strengen mehrstimmigen Satzes, unter dem Eindruck der Gesangmusik erstarken die bei Frescobaldi erwähnten Gebilde des Ricercar, der Canzona und ähnlicher. Aus ihnen entwickelt sich eine Geschichte der Fuge, die mit Bach auf lange hinaus ihren Abschluß findet. Außerdem gibt es zwei andere Beiträge, die von der Orgel fürs Allgemeine geleistet worden sind: das Präludium und das Choralvorspiel. Beides blieb, während die Fuge Gemeingut der Spiel- und Gesangmusik wurde, auf die Orgel beschränkt; die französische Ouverture vereinigte sozusagen Präludium und Fuge und drang mühelos in die Orchestermusik ein. Von der Suite konnte nur Chaconne und Passecaille, als der Veränderung günstig, für die Orgel verwertet werden. Die höchste Blüte der Veränderungsform, das Choralvorspiel, hätte die Aufmerksamkeit auch außerkirchlicher Tonsetzer verdient.

Für den allgemeinen Überblick muß es genügen, die drei Hauptschulen, süd-, mittel- und norddeutsche, je in einem großen Vertreter zu merken. Das Haupt der katholischen Orgelspieler im Süden ist Georg Muffat, derselbe, den wir von der Suite her kennen. Sein Hauptwerk für Orgel

Digitized by Google

(1690) enthält zwölf Tokkaten mit einem Anhang. Die österreichische Lieblichkeit und Anmut spricht aus diesen Tönen, die wie Schmetterlinge im Frühling durch offene Kirchenfenster hereinflattern. Der Spieler auf der Orgelbank fühlt sich allein und will niemandem als sich selbst gefallen: daher ein Hauch von Stimmung, der auch von uns noch verspürt wird.

In Mitteldeutschland ist Pachelbel, der Nürnberger, Meister des Choralvorspiels. Auf mannigfaltigste Weise, immer in Anlehnung an die kirchlichen Gebräuche oder die der Musik gestattete Freiheit verändert er die Choralmelodien; an die aus Vorspielfuge und Choralveränderung zusammengesetzte Form, die Pachelbel der Erlaubnis des Konzertgebens verdankte, knüpfte Bach an, welcher den Gebrauchsformen gern aus dem Wege ging. Muffat und Pachelbel kennen nur eine beschränkte Anwendung der Fußtasten.

Anders war es im Norden, wo Orgelbau und Orgelspiel unter holländischem Einfluß weit vorgeschritten waren. Buxtehude in Lübeck erreichte den Höhepunkt norddeutscher Art; vollstimmig setzt er die Orgel in Bewegung. Für die Geschichte des Präludiums und der Fuge wie für die des Choralvorspiels ist er gleich wichtig. Wir verstehen, wenn die großartigen, phantasievollen Klänge einer solchen Tondichtung vorüberrauschen, oder wenn eine der Chaconnen ertönt, wie reich die Einbildungskraft des jungen Bach daran gesättigt werden konnte. Manche Choralvorspiele zeigen nicht bloß, sondern verwirklichen das Bestreben, alle die Regungen des Gemüts, die von liebevoller Pflege einer Choralweise geweckt worden sind, in einem Kunstwerk höherer Ordnung ausklingen zu lassen; eins der schönsten Stücke vor Bach ist das Vorspiel über „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Italiens Orgelkunst kann mit der deutschen in diesem Zeitraum nicht mehr verglichen werden.

Digitized by Google

Die Geige.

22. Geigenbau.

Auf dem Gebiete der Violinmusik entwickeln die Italiener einen geschlossenen, folgerichtigen Formenbau. Die Geige (Violine) in ihrer jetzigen Gestalt ist allerdings nicht von Italienern, sondern von einem Deutschen Tieffenbrucker (1514—1570, aus Freising) erfunden worden, und zwar brauchte sie nachher nicht mehr vervollkommnet zu werden. Wenn es weit über ein Jahrhundert gedauert hat, bis ein mustergültiges Schrifttum zur Violine geliefert wurde, so ist das ein geschichtliches und seelisches Rätsel; denn die Tondichter pflegen sonst immer den Werkzeugerfindungen vorauszueilen. Die älteste Geigenbauschule ist die in Brescia 1545—1620: Gaspard di Salo, Maggini; dann folgt Cremona 1560—1760 mit Amati, Stradivari, Guarneri; unter deutschen Geigenbauern wurde Stainer in Tirol (1621—1683) als der oberste angesehen bis ungefähr 1800. Die heutige Vorliebe für die Italiener stammt erst von den Geigenkünstlern des 19. Jahrhunderts. Tieffenbrucker ist wohl durch den dumpfen, so recht für die enge Stube passenden Klang der Violen zum Bau der hellen Geige angeregt worden. Die Violen hatten keine oder unmerkliche Wölbung, höhere Zargen, die Saiten, oft mehr als vier, in wagerechter Lage, mit Bünden, d. h. Abgrenzungen für die Griffe, versehen (wie etwa bei der Zither), endlich eine andere Form der Schallöcher und des ganzen Schallkörpers. Es wäre wünschenswert, nicht bloß einzelne Abbildungen aus alter Zeit, sondern den ganzen bildlichen Stoff, aus Gemälden und anderen Kunstwerken, zu veröffentlichen. Die Geige verdrängte zunächst die alte Diskantviola. Dagegen hielten sich Tenor- und Baßviolen in vielen Arten (Tonlagen) noch lange. Die jetzige Viola, Bratsche, deren Name an die

Digitized by Google

alten Violen erinnert, gehört durchaus zur Familie der Geigen; ebenso das Violoncell. Beide ersetzten die alten Violenformen seit 1710. Der Kontrabaß besann sich auf die Violinform erst nach 1800. Lange blieben die älteren Tonwerkzeuge für den Einzelgebrauch bestehen. So die vornehme Viola da gamba (Kniegeige), deren Saitenbezug den großartigen Tonumfang von A_1 bis c^2 hatte; sie wurde von Bach mit Vorliebe gepflegt. Das reizvolle ungarische Bariton, auf dem die Metallsaiten angeschlagen, die Darmsaiten gestrichen wurden, ist noch von Haydn mit vielen Stücken bedacht worden. Von den beiden Arten der Viola d'amore: fünfsaitige Violine, oder Viole mit widerhallenden Metallsaiten, wurde letztere von Bach geliebt, der ihren sehnsüchtig schwelgenden Klang ausnützte; auch Berlioz befürwortete sie noch eifrig. Dagegen gehörte die Viola pomposa von Bach, eine größere Bratsche mit fünf Saiten, zur Violingattung und suchte dem Mangel der Lagenfertigkeit abzuhelfen, welcher auch den vollen Gebrauch der Violine lange Zeit beengte. Doch waren Walther und Biber längst zur sechsten und siebenten Lage vorgeschritten, ehe die römischen Künstler daran dachten, auch nur die dritte zu verlassen. Neapel und Venedig kannten vor 1700 nur die fünfte und sechste.

23. Deutsche Künstler.

Ein trauriger Abschnitt in der deutschen Musikgeschichte ist die Entwicklung der heimischen Geigenmusik. Welch herrliche Werke sind bis in die achtziger Jahre hinein geschaffen worden! Vor allem von Franz Biber. Seine Sonaten für Einzelvioline von 1681 sind wertvoller als die gleichzeitigen italienischen, ebenso wertvoll wie die späteren aus jenem Lande. Unbegreiflich ist es, wie man Bibers Formensinn geringer schätzen mag als den der Italiener. Als ob dieses Volk die musikalische Form in Erbpacht bekommen hätte!

Digitized by Google

Bibers Sonaten sind aus Suitensätzen, freien, sonatenartigen Teilen und Liedveränderungen nach den Bedürfnissen der Einzelvioline frei aufgebaut; verbindende Zwischenspiele, Rezitative, endlich eine hochgradige Fingergeschicklichkeit (Biber schreibt in Trioform!) verleihen seinen Sonaten Reichtum und Abwechslung, wie man sie bei den Italienern noch lange nicht antrifft. Innigkeit und tiefes Gefühl aber ist von Biber so kräftig ausgeprägt, daß er noch heute wesentlich nachhaltigere Eindrücke hinterläßt als Tonsetzer der Corellizeit, und dies will sehr viel heißen. Walther in seinen Scherzi, 1687, und dem Hortulus chelicus, 1688, erreicht Biber nicht ganz, drängt die äußere Fertigkeit oft in den Vordergrund, ist aber durch seinen frischen Naturssinn ausgezeichnet. Warum folgte diesen beiden Künstlern nicht eine Blüte deutscher Geigenmusik? Innere Gründe lassen sich nicht aufbringen: — die Italiener überfluten Deutschland! Die Kunstfahrten nach Italien (Strungk!), die regelmäßig mit Ertötung deutscher Selbständigkeit endeten, sind noch viel betrübender und unheilvoller gewesen als die Vorliebe der Maler für Italien.

24. Trio; Kammer- und Kirchensonate.

Die italienische Entwickelung geht merkwürdigerweise nicht nach dem Beispiel der Anhänger des Einzelgesangs vom einzelnen Tonwerkzeug aus, sondern von der Dreistimmigkeit. Es ist eben leichter, aus mehreren Stimmen durch Anwendung der nämlichen Formeln eine Art von Aufbau zu zimmern, als die melodische Linie wagerecht mit Folgerichtigkeit und Anmut fortzuführen; auch in der Gesangmusik war ja Mehrstimmigkeit lange vor dem Gesang für Einzelstimmen ausgebildet! Von Triosonaten für zwei Violinen und Violone (Baßviole, Baßgambe), natürlich mit begleitendem Generalbaß, der die Schwächen des Tonbaus verdeckte, sind zwischen

Digitized by Google

1650 und 1719 etwa 120 Sammlungen (meist zu zwölf Sonaten) ans Licht gezogen worden, von Einzelsonaten kaum der dritte Teil (zwischen 1652—1721). In den Trios waren die beiden Violinen ziemlich gleichberechtigt und ähnlich wie bei den sich kreuzenden Kammerduetten in ein und derselben Tonlage angewendet. Der Streichbaß dient, wie der Flügel, wesentlich nur der Begleitung; eigentlich war der Satz mehr für zwei als für drei Stimmen gedacht.

Die Formen der Spielsonate wurden genauer unterschieden von Maximilian Neri 1644 und namentlich von Giovanni Legrenzi 1655; dieser schuf Stücke von wechselnder Bewegung und Taktart, paarweise zusammengefügt, und auf der andern Seite Tanzstücke, nach Art der deutschen Suite aufgebaut. Jene, aus der venezianischen Opernsinfonie herübergenommen, wurden in der Kirche, diese an der Tafel gespielt. Kirchen- und Kammersonate mischten jedoch bald wieder ihre Bestandteile, wobei die Tanzsonate größere Veränderungen erlitt. G. B. Vitali und Bassani rundeten die Trios mehr ab. Seit den achtziger Jahren erschienen dann die Sammlungen Corellis, die sich rasch verbreiteten. Die Sonatenwerke von 1689 und 1694 strömen Gesänge von echt italienischer Großzügigkeit aus; die Stimmenverflechtung wird bedeutsamer, es treten eigentliche Motive, z. B. Seufzermotive, hervor, die sich ineinander verschlingen. Nicht in den Tänzen, sondern in den tanzfreien Gebilden verrät sich die italienische Begabung. Von dem Trio, das ebensogut in mehrfacher wie in einfacher Besetzung gespielt werden konnte, zweigten sich ab nach der einen Seite die Erzeugnisse für Einzelvioline, nach der andern die orchestermäßigen.

A. Veracini und dall'Abaco kommen Corelli in den Sonaten für Einzelvioline mindestens gleich. Von Tommaso Vitali haben wir eine dramatisch angelegte Chaconne, deren Feuer schon an die lodernden Flammen auf Bachs Altären

Digitized by Google

gemahnt. Was die Begleitung betrifft, so rechnete der Violinspieler auf die Unterstützung des Klaviers, natürlich ohne zu gestatten, daß der Tonsetzer einen regelrechten Anteil des mitwirkenden Spiels aufzeichne. Dies hätte die Lust zur Spielerei mit Fingerfertigkeit eingedämmt.

25. Konzert.

Die Neigung zu äußerem Glanz, die nun einmal in der italienischen Rasse besonders stark wurzelt, veranlaßte gegen 1700, daß man dem Konzert erhöhte Aufmerksamkeit schenkte. Ursprünglich war das Spielkonzert sicher ein Nachhall der Wechselchöre in der Markuskirche oder in Sankt Peter. Der allgemeinste Wortbegriff dürfte sein, daß mehrere Singende oder Spielende oder beide wetteifernd zusammenwirkten. Man dachte auch vielleicht an das Zuhören von Besuchern. Im ganzen stimmt also der heutige Begriff des Konzerts als einer Veranstaltung vor Teilnehmern, von Mitwirkenden, noch mit dem Ursprung überein. Dem neuen Stil, welcher mit der Oper einkehrte, ist das Konzertieren geradezu als ein wesentliches Merkmal eigen; es wurden verschiedene Kräfte gemischt, und besonders Singende und Spielende zusammen verwendet. Was die Spielmusik, namentlich die Streichmusik betrifft, so kündigt sich der konzertierende Stil, der einem oder mehreren Tonwerkzeugen das Übergewicht über die anderen gibt, schon früh an, sowohl in der venezianischen Opernsinfonie als in der Kammermusik selbst, wo Merula und G. B. Buononcini (1685) Wendepunkte bedeuteten. Nun schied sich das Konzert deutlich in ein solches für Einzelvioline und in ein sogenanntes concerto grosso. Dort hebt sich der einzelne Spieler, hier eine Mehrzahl von dem Hintergrund eines kleinen Orchesters ab, wie etwa der feingekleidete Aristokrat von der Masse des arbeitenden Volkes. Reine Musik kann auf diese Weise nur unvollkommen oder

Digitized by Google

von besonders großen Meistern zustande gebracht werden. Noch heute klebt dem „Konzert“ für Violine, Klavier eine gewisse Minderwertigkeit an. Damals aber war, jedenfalls in Italien, diese Entwickelung der Dinge unvermeidlich. Um der Einzelvioline mehr Ansehen zu geben, stellte man ihr einen Orchestersatz entgegen, dessen Dürftigkeit und Ärmlichkeit dem Spielhelden gerade recht war. Etwas Gutes entstand aber doch daraus, als man anfing, die freie Anzahl der Kirchensätze unter dem Einfluß der Scarlattischen Sinfonie zu beschränken. Das Violinkonzert scheint wesentlich dazu verholfen zu haben, daß man die Dreiteiligkeit festhielt (die ja bis heute in der Konzertform üblich ist); denn die Fingerkunst konnte sich innerhalb des kleineren Umfanges wirkungsvoller erschöpfen. Die einzelnen Sätze wurden durch die Fülle des glänzenden Laufwerkes beträchtlich ausgedehnt; Fuge und Fugenartiges fiel weg. Den ersten Höhepunkt des Einzelkonzerts erreichte Venedig; dort schuf Antonio Vivaldi vermutlich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts seine Violinkonzerte, welche durch Leichtigkeit der Erfindung, Großartigkeit der Harmonie einem Bach so viel Achtung einflößten, daß er sich mit ihnen eingehend beschäftigte; auch Albinoni hielt er hoch.

Wichtig in bezug auf die Besetzung und Ausbildung des Orchesters ist die andere Art von Konzerten geworden, bei denen einige bessere Spieler das concertino bildeten und sich vor der Masse der andern, dem concerto grosso, auszeichnen durften. Abgesehen von der Dreisätzigkeit, die auch hier Regel wurde, wirkte diese Art lange formgebend auf den Orchesterstil. Hier erprobte man, daß die Streicher im Chor ebenso schön klangen wie einzeln; hier fand der Italiener durch Fortschiebung ein und desselben Motivs — was durch gegensätzliche Spielstärke dramatisch wirken konnte — das bequemste Mittel, der Spielmusik eine selbständige

Digitized by Google

Form zu geben. Freilich hat das Herunterleiern der gleichen oder ähnlichen Figuren in den concerti grossi mit der Zusammensetzung eines Tapetenmusters verzweifelte Ähnlichkeit. Nachdem Torelli 1692 und 1698 das concerto grosso durch eine etwas feinere Ausarbeitung gehoben hatte, wurde es allgemein vorbildlich für den Orchestertonsatz. Man konnte Bläser in ähnlicher Weise an Streicher angliedern. Ob das concerto grosso ein notwendiger Übergang zum späteren Orchester war, ob nicht die deutsche Orchestersuite, die überdies den Generalbaß eher entbehren konnte und in der Tat entbehrt zu haben scheint, ebenso gerade oder unmittelbarer ins eigentliche Orchester hinübergeleitet hätte, das sind noch offene Fragen. Es ist bezeichnend, daß Händel, nicht Bach, das concerto grosso eifrigst aufgenommen und gepflegt hat.

26. Tartini (1692—1770); Leclair (1687—1764).

Fast alle italienischen Violinmeister haben sich in mehreren, manche in allen Formen (Trio, Einzelsonate, Einzelkonzert, concerto grosso) betätigt. Schon mit Vivaldi, der rezitativartige Verbindungen oder Unterbrechungen liebte, tritt an Stelle der älteren, ehrwürdigen, aber noch tastenden Erfindungsweise mehr Freiheit und Feinheit der Melodie, mehr Lebendigkeit der Harmonie, mehr Abwechslung des Eindrucks hervor. Die neapolitanische Oper wirkte auf die Violine, die so manche Arie einzeln zu begleiten hatte, sehr erfrischend. Die Grenzen sind schwer zu bestimmen; von 1710 an macht sich die neue Ausdrucksweise geltend, z. B. bei Locatelli, dessen Sonaten fugenrein, weil stark auf Fingerkunst angelegt sind, beim großzügigen Fr. Veracini, beim feurigen Geminiani und anderen. Als Haupt des zweiten Geigengeschlechts nach Corelli steht der Paduaner Giuseppe Tartini da. Könnte man ihn doch statt aus Blütenlesen, in denen die „Teufels-

Digitized by Google

sonate" immer die Hauptrolle spielt, aus zielbewußten Sammlungen kennen lernen! Er hat schon dadurch etwas Eigenartiges, daß er der letzte große italienische Tondichter ist, dessen Werke von einem Bach oder Mozart nicht kaltgestellt wurden. Bescheidenen Wesens, nachdenksam, feurig, innig, weiß Tartini noch uns Heutigen etwas zu sagen und zu geben. Interessante und belehrende Urteile über die italienischen Tonsetzer für Geige enthalten Blainvilles Schriften (aus dem 18. Jahrhundert).

In Frankreich hat sich das Violinspiel innerhalb des Orchesterverbandes entwickelt; die Spielfertigkeit war hinter Deutschland und Italien zurück. Lully machte den Fehler zur Tugend und erzog die Spieler vor allem zu musikalischem Sinn. Bei den Tonsetzern für Einzelvioline konnte die Fingerfertigkeit nie mit der ausländischen Schritt halten. Um so dauernder ist der Wert der einfachen, blühend melodischen Schreibweise der französischen Violinspieler. Der reizvolle Senaillié (1687—1730), dann Aubert der Ältere (gestorben 1753), dessen keusche Lieblichkeit so anziehend ist, und besonders der stille, tiefgründige Leclair (1687—1764) halten den Italienern die Wage. Von letzterem ist vieles wieder bekannt geworden, z. B. zwölf viersätzige Kirchensonaten, in Eitners Veröffentlichungen. Den Zusammenhang mit der Kammersonate verraten gelegentlich Sarabanden und Giguen. In Harmonik und Rhythmik spürt man die Nähe Rameaus. Die Franzosen haben durch Aufmunterung oder wenigstens Duldung einheimischer Kräfte einen eigentümlichen Stil auch in der Geigenmusik begründet: dem feurigen Gebaren der Südländer treten sie gegenüber mit einer natürlichen, nie versagenden Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit. Was die Formen des Trios, der Einzelsonate und des Konzerts betrifft, so sind auch sie von Italien abhängig.

Digitized by Google

Das Klavier.

27. Klavichord, Flügel, Hammerklavier.

Die Orgel wurde im Laufe der Zeit zwar vervollkommnet in ihrem Bau, aber nicht in der Anlage verändert. Das Klavier, wie es heute beschaffen ist, reicht noch keine 200 Jahre zurück. Vor dieser Zeit gab es zwei von der jetzigen Art und unter sich sehr verschiedene Tastenwerkzeuge. Fürs Haus diente das Klavichord, welches im ganzen 17. Jahrhundert von den Deutschen am meisten geliebt wurde. Bundfrei, so daß jeder Taste ein Ton entsprach — vorher waren es weniger Saiten als Tasten —, scheint es erst nach 1700 geworden zu sein. Messingne Blechplättchen rieben sich, wenn die Taste angeschlagen wurde, an der Saite, und blieben mit ihr, ohne zurückzuspringen, in Berührung, solange der Finger die Taste niederhielt. Das Hin- und Herwanken des Fingers erzeugte ein sanftes Beben des Tones. So unmittelbar ist der Spieler selbst heute nicht in der Fühlung mit der Saite. Auf dem Klavichord konnte man, nach Mattheson, die Singart viel deutlicher, „mit Aushalten und Adoucieren", ausdrücken, als auf den „allezeit gleich stark nachklingenden Flügeln und Epinetten". Diese prägten die ungleiche Länge der Saiten im Gegensatz zur Tafelform des Klavichords durch die äußere Gestalt aus; daher der Name. Der aufrechtstehende Flügel, vergleichbar unserem Pianino, hieß Klavicitherium. Beim Flügel wurde die Saite durch Federkiele angerissen, was einen helleren und stärkeren Ton gab, dessen Glanz und Rauschen sogar im Orchester noch durchdrang. Jede Art von zusammengesetzter, „konzertierender" Musik fühlte sich der Begleitung des Flügels bedürftig; Laute oder eine tiefe Art der Viola

Digitized by Google

bediente den Generalbaß mehr beim Gesang und Spiel des einzelnen. Der Flügel, der im 17. Jahrhundert von Frankreich herüberkam, suchte seinen kurzen, ausdruckslosen Ton durch Nachahmung der Orgel aufzupolstern. Jedem Ton entsprachen zuletzt vier bekielte Tangenten und vier Saiten. Zwei Tastenreihen (Manuale, Klaviaturen) beherrschten diese Tonfülle. Der Tonumfang, der schon vier oder gar fünf Oktaven betrug (C bis c^3 oder F bis f^3), wurde nach oben und nach unten um eine Oktave vermehrt, indem eine Saite durchweg in der oberen, eine in der untern Oktave gestimmt waren. Züge mit allerhand Vorrichtungen ermöglichten immerhin einen wechselnden Umtausch der Klangfarbe und Klangstärke. Die Mängel sowohl des Klavichords wie des Flügels konnten aber nicht verborgen bleiben, und die Erfinder sannen auf immer neue Mittel der Abhilfe. Der Hauptfehler war, daß der Anschlag ein starkes oder schwaches Spiel nicht unmittelbar in der Gewalt hatte. Erst die Einrichtung von Hämmern, die mit größerer oder geringerer Wurfkraft die Saiten treffen, hat das unbeschränkte Abstufen der Tonstärke ermöglicht. Cristofori erfand 1711 ein solches Hammerklavier; Pianoforte ist ein sehr passender Name! Marius in Frankreich 1716 und Schröter in Deutschland 1717 haben nur eine Versuchsform entworfen; doch auch Cristoforis Erzeugnisse hatten wenig Erfolg. Der eigentliche Verbreiter und Verwerter war Silbermann in Dresden, dem Bachs Ratschläge (um 1737) zugute kamen. Anfangs war die Mitwelt, die sich so bewußt nach der Verbesserung sehnte, dem Neuen nicht hold und fand den Ton stumpf — im Vergleich mit der „Orgie klingender Gläser" —, die Spielart unbequem, — weil der Anschlag ein völlig anderer war. Dies mögen vielfach Einwendungen der geschädigten Verfertiger gewesen sein. Tatsache ist freilich, daß die

Digitized by Google

Deutschen sich von ihrem Klavichord schwer trennten; noch Schubart und Beethoven singen sein Loblied.

28. Couperin (1668—1733).

Im Gegensatz zur Geige, die den sinnlichen Klang gerne hervorkehrt, die zur Geselligkeit des Musizierens einlädt, ist das Klavier, gerade seiner Klangdürftigkeit wegen, auch nach Erfindung der Hämmer, dem Einsamen der liebste Genosse gewesen. Kein anderes Tonwerkzeug hat eine solch ununterbrochene Überlieferung wie das Klavier, kein anderes spiegelt den Inbegriff des musikalischen Denkens und Empfindens so treulich wider. In der Zeit von 1680—1750, die wir hier zusammenfassen, hat Frankreich immer noch an der Suite festgehalten, in ihr allerdings das Rondeau zur späteren Spielmusik beigesteuert; Italien, das der Suite nur untergeordneten Wert einräumte, bemühte sich um die Sonate; Deutschland, trotz Kuhnau, neigt mehr zur Suite, und erst Bachs Söhne greifen in die italienische Entwickelung der Sonate ein.

An die Zeit Chambonnières erinnern der bewegliche Lebègue, der etwas steife d'Anglebert, bei dem wir auch Operntänze aus Lully aufs Klavier übertragen finden. Diese Vorgänger, und selbst Zeitgenossen wie einen Marchand, der sich vom Lautenstil lossagte, oder den hochbegabten Loeillet schlug der große François Couperin aus dem Felde. Obgleich von Ludwig XIV. begünstigt, hat er seine Seele inmitten des Hoflebens rein bewahrt. Melodien wie die Soeur monique, Les Graces naturèles sprechen heute noch eine unmißverständliche Sprache. Die Eigenschaften der Herzlichkeit, Innigkeit und der unmittelbaren, nicht gefallsüchtigen Anmut sind diesem Franzosen in einer Vereinigung eigen, die ihn uns Deutschen nicht bloß wertvoll, sondern unentbehrlich macht. Wer ihn ein

Digitized by Google

wenig vom Staub überflüssiger Verzierungen befreit, wird ihn erst recht zierlich finden. Couperin ist, um es geradeheraus zu sagen, eine der größten Erscheinungen in der Tonkunst. Undenkbar ohne Lullys Melodie, hat doch die seinige von Volkslied und Chanson viel mehr gelernt. Ihr unvergleichlicher Reiz läßt die Flauheit der gleichzeitigen italienischen Opernmelodie um so abstoßender erscheinen. Die Kindlichkeit Couperins war es ohne Zweifel, die Bachs Verehrung weckte. Als Harmoniker steht Couperin dicht neben dem etwas jüngeren Rameau und vertritt (wie Leclair) gegenüber Italien den feinen, wählerischen Geschmack und den ernsten Sinn der nordischen Rasse. Daß die französische Tanzkunst den Sinn Couperins aufs Rhythmische hinlenkt, ist wohl verständlich. Aber weit über das geschichtlich Gegebene trachtet er hinaus, wenn er in der Klaviermusik ein Weltbild zu entwerfen unternimmt, ohne das Wort zu Hilfe zu ziehen. Seine Suiten — Ordres, wie er sie nennt, mit 5—23 Sätzen — beschränken sich nicht auf die Tanzarten Frobergers, auch nicht auf die Tänze, die von Lully eingeführt waren, sondern spiegeln im Anschluß an rhythmischen Ausdruck die Wesenheit von Personen, Ereignissen, Stimmungen, Naturlauten wider. Die Nachtigall, der Sonnenschein, das Treiben auf einem Jahrmarkt, der Schritt, Blick, Lauf oder die Hantierung bestimmter Personen, das Bild äußerer Verrichtung, aber auch Leiden und Freuden der Seele, alles gewinnt hier tönende Sprache. Vortrefflich ist diese Welt geschildert in dem Buch „Das Klavier und seine Meister" von Oskar Bie. Couperins Musik ist ein neuer Beweis, wie auch aus der Suite, die man gegenüber der Sonate als rückständig anzusehen geneigt ist, selbständiges Leben mit eigenem, höherem Gehalt emporkeimt. Ob man wegen der Überschriften (La Diligente, La Distraite usw.) von Pro-

Digitized by Google

grammmusik reden will, darauf kommt nichts an. Es gibt wahrhaftig mehr Dinge als Benennungen, und oft kennzeichnet der Name bei Sachen so wenig das eigentliche Wesen wie bei Personen.

Couperin, der die Suite sorglos beinahe in eine zufällige Folge von Stücken zerflattern ließe, wenn nicht die gleiche oder nahverwandte Tonart sie verbände, erweist sich doch, was das einzelne Stück betrifft, als ein formfester Tonsetzer von entscheidendem Einfluß auf die Sonate. Ihm verdankt sie die reizende Rondeau- oder Rundform, die er klar und musterhaft aus der Veränderungsform herausholt. Wir sahen, daß die Suite gerne Veränderungen als Doubles aufnahm, und bemerkten auch, wie Chaconne und Passecaille in jener Form angelegt waren. Der Franzose schiebt nun die Melodie zwischen die Veränderungen als wiederkehrenden Halt ein und wölbt von diesen Stützpunkten aus glatt und sicher den Bogen des umgebildeten Motivs. Der Umfang wird kleiner, leichter zu überschauen, und kann zielbewußter gesteigerter werden. Wie großartig ist zum Beispiel die Passecaille! Die Veränderungen selbst werden folgerichtiger, teils in Anlehnung an die gegebene Melodie, teils in künstlerischem Gegensatz zu ihr. Das Schrifttum für zwei Klaviere, von Pasquini begründet, hat Couperin bereichert; seine kreuzstimmigen Stücke können heute nur an zwei Klavieren gespielt werden.

Mit Couperin ist Frankreichs Bedeutung fürs Klavierspiel noch lange nicht erschöpft. Ziemlich gleichzeitig schuf auch der große Dramatiker Rameau seine ähnlich geprägten Klaviersuiten. Sie erweitern das Fingervermögen und stellen namentlich für Schilderung der Außendinge neue musikalische Mittel zur Verfügung, erreichen aber, da für Rameau das Klavier nicht ein und alles ist, nur vereinzelt Couperins hingebende Wärme und bezaubernde Traulichkeit.

Digitized by Google

Dagegen steht, nach den Proben bei Farrenc zu urteilen, Dandrieu (1724) der zierlichen Anmut Couperins näher. Daquin (1735) hat nicht mehr dessen Kindlichkeit. Aber Duphly (1716—1788) ist ein letzter, würdiger Vertreter der französischen Suitenkunst. Seine Tänze wetteifern mit dem Besten, was um 1750 an Klaviermusik hervorgebracht worden ist. Die Zukunft gehörte der Sonate.

29. Deutsche Suite und Klaviersonate.

In Deutschland lassen sich drei Richtungen der Klaviermusik unterscheiden. Die eine geht gleichlaufend mit den Hervorbringungen für Orgel, da beide Tonwerkzeuge manches Gemeinsame hatten und einander gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ehe das Hammerklavier die Trennung endgültig besiegelte, eifrigst angenähert wurden. Präludien und Fugen, Tokkaten, auch Choralvorspiele sind besonders in den Gegenden, die das Orgelpedal wenig benützten, vom Orgelschrifttum kaum zu unterscheiden. Dem Klavier eigentümlich blieb die Suite, die namentlich in München und Nürnberg gepflegt wurde. Besonders glücklich war der sanfte, innige Pachelbel in der Suite (die ersten 1683), die bei ihm zwar melodisch noch kurzatmig, aber doch von anziehender Feinheit ist, auch in rhythmischer Beziehung; hervorragend schön die F-moll-Chaconne! Pachelbel fügt der Frobergerschen Vierzahl nur wenige französische Tänze hinzu; gern schiebt er eine Arie dazwischen. Seine bei kurzem Umfang auffallend unregelmäßigen Gebilde sind als Versuche thematischer Fortführung zu deuten. Im Jahr 1689 eröffnete dann in Leipzig Kuhnau, Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, die Reihe seiner Klavierwerke mit Suiten, die sich ziemlich eng an den geschlossenen Aufbau Frobergers hielten. Neu scheint das an die Spitze gestellte Präludium zu sein, dessen

Digitized by Google

Stimmungsgehalt vortrefflich auf die schlichten Tänze vorbereitet. Kuhnau steht am wenigsten, Johann Kaspar Fischer in Durlach am meisten unter französischer Einwirkung (1696). Seine Präludien sind manchmal bedeutend, und auch die frei aneinandergereihten Tänze erfreulich. Dann folgten Johann Krieger (1697), Schüler und Bruder von Joh. Philipp Krieger, der beliebte Graupner und andere; das sogenannte Andreas-Bachbuch, das der Veröffentlichung (durch Buchmayer) harrt, wird z. B. Adam Reinken, Christian Ritter und den als sehr bedeutend angekündigten Georg Böhm von neuen Seiten beleuchten. In Wien, wo ein Froberger gewirkt hatte, war für die Suite besonders günstiger Boden vorhanden. Kein Wunder, daß dort (1725—1735) das bedeutendste deutsche Suitenwerk neben Bach geschaffen wurde: die Componimenti musicali von Gottlieb Muffat, dem Sohne Georg Muffats. Obwohl es in drei Ausgaben von Farrenc, von Chrysander, von Adler vorliegt, scheint es lange zu dauern, bis die Gegenwart öffentlich mit Gottlieb Muffat bekannt gemacht wird. Und doch braucht es wenig Spürsinn, um die Wiener Luft dieser gemütvollen, lieblichen, mehr derben und frischen als zierlichen Tänze mit Genuß einzuatmen. Diese letzte Blüte der deutschen Suite zeigt aber schon nicht mehr die reine Farbe, die z. B. Bach noch besitzt: schon ist Fugenartiges, Sonatenartiges eingedrungen, als neuer Streifen, der das Gesamtbild abändert, oder sind, was noch bezeichnender ist, die alten Tänze, z. B. die Sarabande, stark umgefärbt.

In Italien lösten sich mit Aufblühen der Violinsonate jene selbständigen Formen der Spielmusik vom Tanze los, die sich nachher in der Sonate zu etwas dauernd Neuem kristallisierten. Man sollte denken, das Klavier hätte sofort eine Unterlage und Bahn für diese Wanderung der

Digitized by Google

Formen abgeben können. Dem stand vor allem der untergeordnete Klang des Klaviers entgegen. Es war eine Tat, wenn jemand dem Klavier die italienische Kirchensonate zuführte; vor allem mußte es dadurch von der Orgel geschieden werden, die sich niemals ernstlich an der Sonate (= Opernsinfonie!) beteiligen konnte. Auch war dem Generalbaß damit schon der Krieg angekündigt: je feiner und vielseitiger der Klavierspieler ausgebildet wurde, desto unwürdiger erschien ihm gewiß die Rolle des Mitpaukers, der die Lücken des Tonsatzes zu stopfen hatte. Kuhnau war der erste, der 1692 den Suiten eine Sonate mitgab. Sie gefiel, und 1696 erschien eine eigene Sammlung von Klaviersonaten. Um ihnen einen Vorzug vor den Suiten zu geben, war der Tonsetzer auf „allerhand Inventiones und Veränderungen" bedacht, das heißt er flocht Fugen ein, und entwarf ein Bild wechselnder Stimmungen („Affekte") in Form der vier- bis fünfsätzigen Corellischen Sonate, ohne sich, wenn er „was Pathetisches vorstellte", an eine gewisse Zahl der Stimmen zu binden. Die Sätze gehen oft ineinander über. Die Kunst, ein Thema ohne Anwendung des Kontrapunktes, frei zu entwickeln, ist allerdings noch ganz unfertig bei Kuhnau. Aber den Anfang dazu hat er gemacht. Wie um mehr Halt zu bekommen, ist dann Kuhnau, der ebenso groß als Kunstdenker wie als Künstler war, darauf verfallen, dem Liebhaber in sechs neuen Sonaten „etwas von biblischen Historien vorzuspielen" (1700). Diese „Programm"-Sonaten, wertvoller als die vorhergegangenen, sind wichtig, weil sie die vorher geschaffenen Formen mit Überlegung zum bestimmten Ausdruck verwenden, an den rechten Platz stellen (z. B. die Tänze, die Fugen); auch steigerten sie das Vermögen der Musik, den Dingen tönende Bewegung abzulauschen (Beitrag zur Tonmalerei); für bestimmte Regungen der Seele, namentlich

Digitized by Google

schmerzliche, schufen sie neue Ausdrucksmittel (zitterndes Gebet, Furcht, Betrübnis, Umnachtung des Geistes usw.). Und wenn die musikalische Sprache damals noch nicht für alles die genügende Beredsamkeit entfaltete (Betrug = Trugschluß!), so kann es niemand wagen, Kuhnau oder seine Absichten deshalb zu verspotten.

30. Domenico Scarlatti (1685—1757).

Wie bezeichnend sind dagegen die Wege, welche die Italiener einschlugen, um eine unabhängige Klaviermusik zu erlangen. Unmittelbar aus der Suite, gewissermaßen über sie hinweg, schritten sie fort zur Sonate. So interessant etwa die Suiten Pasquinis, später Zipolis sind, so wenig Folge hatten sie. Auch die Kammersonate bietet keinen Ersatz. Die meisten Tänze werden ins Schnelle verflüchtigt. Der Beitrag italienischer Tanzformen ist ganz gering; eigentlich kommt nur die Siciliana ($^{12}/_{8}$ Takt, langsam, ruhig) in Betracht. Domenico Scarlatti, Sohn Alessandro Scarlattis, daneben auch Schüler des Gaetano Grieco, hat die italienische Klaviersonate geschaffen als fliegenden Tanz, als klangfreudiges Spiel. Unbekümmert um höhere Einheit, hierin Couperin gleich, schickt er, anders freilich als dieser, die Sonata als einzelnes Stück in die Welt hinaus. Von der Suite her behält sie die Zweiteiligkeit; vereinzelt glauben wir Durchführungen am Anfang des zweiten Teils zu entdecken, als Ausschweifungen der Fingerkunst, oder ein zweites Thema, was noch wichtiger wäre; doch hat es lange Weile, bis daraus die eigentliche, spätere Sonatenform als Regel abgeleitet ist. Es scheint, daß die einteiligen langsamen Sätze, die sich bei Scarlatti einigemal vorfinden, notwendige Übergangsformen zum Plan des ersten Sonatensatzes waren. Im übrigen hat die Opernsinfonie Alessandros ihr Teil dazu beigetragen, die Suite aufzulösen: während

Digitized by Google

Lullys Ouverture noch als Marsch und im raschen Teil vielfach als ein bestimmter Tanz gelten konnte, läßt die neapolitanische Sinfonie diese Deutung nicht zu. Die südliche Klangfreude und die Lust, Fingerfertigkeit zu zeigen, verwischte möglichst die Spuren der Suite; Bülows Zusammenstellung Scarlattischer Stücke in Suitenform ist irreleitend. Was Domenico Scarlattis Werke nie ganz untersinken ließ, war die ungeheure Steigerung klaviermäßiger, konzertmäßiger Wirkungen. Was ihn unsterblich macht, ist eine unerschöpfliche Einbildungskraft. Man ist bei ihm nicht in Kirche oder Kammer mehr, man glaubt in der freien Natur zu sein. Kein großer Tondichter ist von Empfindsamkeit so weit entfernt wie er, mit den Verzierungen, die damals den Ausdruck recht beweglich machen sollen, räumt er energisch auf; er kann sie schon für sein rasches Zeitmaß nicht brauchen, das erst auf Hammerklavieren richtig ausgeführt werden konnte. Wenn ihm aber, selten genug, ein langsamer Gesang aus der Seele strömt, so ist etwas Beethovenartig-Bezwingendes darin.

Neben D. Scarlatti hat (1732) Durante einen bescheidenen, aber ehrenvollen Platz. Seine sechs paarweise zusammengestellten Studii und Divertimenti versuchen zwei Tonstücke, eine Art von freiem Durchführungssatz und ein Stück nach Scarlattischer Weise, einheitlich zusammenzuschließen. Wie frei eine fugenartige Durchführung damals sein konnte, sieht man an Porporas schön gesteigerten Fugen. Benedetto Marcello setzte aus Stücken von Scarlattischem Gepräge, auf die aber viele andere Formenmuster auch einwirkten, wieder ganze Gruppen zusammen und benannte sie Sonaten. Von der Gärung, in der sich damals, gegen 1750, die Sonate befand, geben Pescetti (1739) und Paganelli einen Begriff. Alberti machte sich einen Namen durch die gebrochene Baßfigur, die jedes blühende Leben

Digitized by Google

der Begleitung zu vernichten drohte. Im ganzen aber ist die italienische Klaviermusik auf dem Weg zu einer prächtigen Klangfülle. Meister der komischen Oper, mit denen schon Bachs Söhne zusammentreffen, führen dann die Klaviermusik weiter.

Die komische Oper.

31. Italien.

Die Stoffe der Oper waren von Anfang an unter dem Druck der Altertumsverehrung aus der griechischen und römischen Sagenwelt genommen worden. Der Druck wurde zum Zwang, als die Fürstenhöfe in der Oper ein Mittel der Verherrlichung ihres Glanzes, der Betäubung des Volkes ersahen. Von prunkvollen Aufzügen abgesehen, waren die dramatischen Vorwürfe immer dieselben. Einförmig wie durch die Madrigale ziehen sich durch die Opern Liebesgeschichten. Der italienische Affetto ist fast gleichbedeutend mit sinnlicher Liebeswallung. Daß in Paris die Stoffe nicht anders wurden, dafür sorgte der Sinn Ludwigs XIV. In Venedig und Neapel behandelte man die Liebe, den treulosen Verrat, die Eifersucht etwas wärmer und feuriger vielleicht; es waren doch keine kalten Allegorien, sondern im Gegenteil recht sinnliche Leidenschaften, und der beflügelte Schritt, der hinreißende Schwung der italienischen Sprache gestaltete vieles erträglich, was uns hochtrabend, leer und geschraubt erscheint. Man kann sich vorstellen, mit welcher Freude komische Einlagen in der ernsten Oper begrüßt wurden. Welche Erleichterung, wenn sich der Charon in Landis Orfeo lachhaft gebärdete, wenn im Santo Alessio die Vorgänge in einer Patrizierfamilie Heiterkeit erregten oder in Cestos La Dori in Duettform gezankt wurde! Da sich die Bedürfnisse der Menschen anscheinend ziemlich gleich bleiben, so ist die

Digitized by Google

komische Oper fast so alt, wie die Oper selbst. Mit Lust ließ man sich in Tragödie und ernster Oper schon früher durch förmliche Zwischenspiele aufheitern, die zwei Erholungsstücke oder auch ein zusammenhängendes zwischen die Haupthandlung einschoben. Es bedurfte der Leichtigkeit und fließenden Anmut der Neapolitaner, um die Musik zu solchen Intermedien oder Intermezzos auf eine künstlerisch wertvolle Stufe zu heben. Logroscino in den zwanziger, Pergolese in den dreißiger Jahren (La Serva padrona 1731) fanden den rechten Ton, und die zusammenhängende komische Oper — opera buffa — konnte als Kunstwerk von der ernsten Oper losgetrennt werden. Der Name des Komischen deutet nur die äußerste Abweichung vom Überkommenen an. Weder berechnete man die komischen Stoffe auf ein fortgesetztes Lachen, noch war die Musik reif für das weite Gebiet des Komisch-Humoristischen. Die Musik zur komischen Oper ist einfach eine leichte Musik, mehr oder weniger harmlose Unterhaltungsmusik. Nirgends anders als innerhalb der leichtlebigen neapolitanischen Schule war die Entstehung der komischen Oper möglich. In der Folge nahmen die Italiener allgemeinen Anteil an ihr; den genialsten Schöpfer komischer Opern hat Venedig in Galuppi hervorgebracht, der von den fünfziger Jahren an als Meister dieser Gattung dastand.

Musikalisch betrachtet, befehdete die neue Schwesterkunst die Gebrechen der alten in wirksamer Weise. Mit den erhabenen Stoffen wich auch die buntverbrämte Gesangweise; die Entmannten mußten im allgemeinen, schon als Erreger unfreiwilliger Heiterkeit, der komischen Oper fernbleiben. Diese besann sich ernstlich wieder auf das Musikdramatische, das fast vergessen war; sie pflegte mehrstimmige Gesänge, bezeichnende Rezitative, kunstvolle Schlußsätze (Logroscino). Die Sprache knüpfte ihre Fäden enger mit der Musik; sonst wäre die Augenblickswirkung verloren gegangen. Auch das

Digitized by Google

Orchester wird, mit bescheidenen Mitteln zwar, doch künstlerisch folgerichtig als Dolmetsch der Handlung herangezogen, von Pergolese und noch mehr von Galuppi.

32. Paris.

Die italienische Unterhaltungsmusik ließ sich wohl schwerlich träumen, daß ihre Kunst in Frankreich so hohe Wellen schlagen würde. Die Vorboten der Revolution machten aus der komischen Oper in dem Maße eine öffentliche Angelegenheit, als der Neid der königlichen Opernleitung die neue volksmäßige Oper mit ingrimmigem Haß verfolgte; auch das Schauspiel war gegen das Neue im Bunde. Der Ingrimm hatte freilich seine Ursachen. Die Spottliebe der Franzosen, gegen die Regierung gerichtet, machte sich in den Aufführungen der Jahrmärkte schon lange vor 1700 gehörig Luft. Allmählich bedrohte der Zulauf die Einnahmen der königlichen Bühnen. Schritt für Schritt mußte sich die einheimische Liedoper — comédie mêlée d'ariettes — emporkämpfen, bis sie in der italienischen komischen Oper eine Bundesgenossin fand, die 1752 selbst in den Mauern der Hauptstadt, sogar der Großen Oper erschien (unter anderem mit Stücken von Rinaldo da Capua). Jetzt nahmen sich eifrigst die Enzyklopädisten — Buffonisten — der opera buffa an. Rousseau in seinem Brief über die französische Musik (1753) fertigte dieser sogar ihr Todesurteil zugunsten der lachenden italienischen Erbin aus, das nun freilich von der Geschichte nicht vollzogen worden ist. Er selbst zeigte ja in seinem Dorfwahrsager, 1752, freilich in bewußter Nachahmung der Italiener, daß die französische Rasse geschmeidig genug sei, die italienische Einfuhr durch selbständige Erzeugnisse zu ersetzen. In der Folge befestigten Duni im Bund mit dem Dichter Favart, ferner der Schachspieler und Musiker André-Danican Philidor und der Liebhaber Monsigny (mit

Digitized by Google

Sedaine verbündet) das Ansehen der französischen komischen Oper und befreiten sie im Laufe der sechziger Jahre allmählich von den italienischen Vorbildern. Die Franzosen erweiterten und vertieften das Stoffgebiet ins Einfache, Menschliche, Rührende, Wahre; das wirkliche Leben, namentlich das der Bürger und Bauern, zog in die Oper ein.

33. Musik und Philosophie.

Es wird immer ein anziehendes Schauspiel bleiben, wie sich an die französische Oper zum erstenmal in der Musikgeschichte ästhetische Untersuchungen größeren Umfangs anschließen. Der Meinungsaustausch, der zwischen den Enzyklopädisten während des allgemeinen Vormarsches gegen die italienische ernste Oper und ihr Abbild, die Große Pariser Oper, gewechselt wurde, füllt eine stattliche Bücherei aus, die sich mit anderen Früchten des Nachdenkens über Kunst und Musik noch bedeutend erweitern ließe. Versuchen wir, einige Grundgedanken herauszuziehen. Das 18. Jahrhundert öffnete die Augen für ein neues Geistesziel, das von den letzten großen Bewegungen, Renaissance und Reformation, wesentlich verschieden gedacht war. Weder Altertum noch Bibel sollte als entscheidender Beweisgrund mehr gelten, sondern Maß und Entscheidung über alle Dinge wurde in die eigne Brust jedes Menschen gelegt. Von der Natur, deren äußeres Wirken jetzt erst in voller Schönheit erfaßt wurde, fühlte sich auch der einzelne getragen und zu seiner wahren Würde erhoben. Schon Opitz, Grimmelshausen, dann die englischen Robinsondichtungen, Hallers Alpen (1720) hatten den Naturſinn geweckt; seit 1761 ward er durch Rousseaus Neue Héloïse zum Gemeingut der europäischen Menschheit. Und ebenso rasch verbreitet sich die von Rousseau verkündigte Liebesstimmung, zünden die Gedanken der Mensch-

Digitized by Google

lichkeit, Ursprünglichkeit, der Befreiung von jeder Vormundschaft. Was hatte dies alles mit der Musik zu tun? Viel mehr als man vermuten sollte. Der erwachende Naturſinn äußert sich in künstlerischen Schilderungen selbst bei Italienern. Es wäre eine dankbare Aufgabe, zu zeigen, wie sich Rousseaus Stimmung in der Musik unbewußt gleichzeitig, und nachher bewußt auslöst. Man könnte auch die Frage aufwerfen, ob nicht schon früher das Naturgefühl eine Folge des musikalischen Empfindens gewesen sei, da ja die Welt durchs Gehör weit unmittelbarer in den Menschen tritt, als durchs Auge. Wie dem sei, dadurch, daß sich der Mensch selbst als Natur fühlte, bekam in der Kunstlehre das uralte Schlagwort des Aristoteles von der Nachahmung der Natur allmählich erhöhten Sinn und andere Bedeutung. Lange vor Batteux hat Dubos 1719 in seinen Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique von den natürlichen Zeichen, wie nachher Lessing, geredet und die musikalische Nachahmung der Natur in dem Doppelsinn erfaßt, daß die äußeren Erscheinungen und die inneren Leidenschaften der Stoff für die Musik sei, wobei er bedauerte, daß bisher so wenige Musiker der Musik überhaupt bestimmten Ausdruck zutrauten. Ruft ja später auch Blainville den Musikern zu: Alles was euch umgibt, bietet Stoff zur Musik! Batteux, der 1746 die Kunst als Nachahmung der schönen Natur betrachten lehrte, faßt die Leidenschaften als vornehmsten Gegenstand für die Musik ins Auge und dringt darauf, daß jede Musik ihre bestimmte Eigenschaft, Bedeutung, ihren Verstand habe. Die Nachahmung der Natur wird aber in Rousseaus Kunstlehre vielmehr zur Natur selbst; es ist ja einfacher zu denken, die Musik spreche selbst und zwar eine lebhafte, glühende, leidenschaftliche Sprache, als sie „ahme die Leidenschaft nach". (Essai sur l'origine des langues, Kapitel 16.)

Digitized by Google

Im Kampf gegen die Unnatur der Opernstoffe schleuderten Rousseau und seine Genossen noch manch andere Gedanken von ungeahnter Wurfweite in die Welt. Schon Batteux behauptet, Poesie, Musik und Tanzkunst seien ihrem Wesen nach gemacht, sich zu vereinigen. Diderot und Rousseau aber begründen das Ideal des Gesamtkunstwerks und sprechen sich aufs unzweideutigste darüber aus. Frühzeitig hatten die Franzosen (Montesquieu, St-Evremont) ihre Plänkeleien gegen die italienischen Entmannten gerichtet, die sich Virtuosen hießen, weil ihnen der Sängername zu schlecht war, die das Kunstwerk ihrer Stimme anpaßten, anstatt ihre Stimme den Absichten des Tonkünstlers unterzuordnen. Auch tauchte der Gedanke an die Bedeutsamkeit der Spielmusik auf, beim Geschichtschreiber Blainville, bei Lacepède, Delisle de Sales, Pileur d'Apligny. Namentlich sollte die Ouverture die Eigenart der Handlung ankündigen und ihre Hauptleidenschaft darstellen. Daß eine so große Anzahl geistreicher Köpfe — die Enzyklopädisten blieben nicht die einzigen Rufer im Streit — die Waffen schmiedeten, mit denen nachher Glucks Sieg über eine Welt von Haß und Vorurteil durchgefochten wurde, das ist nicht zu verwundern. Werden wir doch die französische Ästhetik weit über die Grenzen des Landes wirksam finden. Namentlich hat die Enzyklopädie, das erste und bedeutendste Konversationslexikon, vorbildlich auf ähnliche deutsche Unternehmungen eingewirkt. Viele französische Ansichten über Musik fanden den gebührenden Nachhall in Sulzers Kunstwörterbuch (leider ohne Verantwortlichkeit der Verfasser!). Rousseau selbst gab 1769 ein Musikhandbuch heraus, worin er seine Anschauungen kräftig verteidigte. Was die Musikgeschichte dem großen Genfer Philosophen verdankt, hat neuerdings Istel wieder klargelegt.

Digitized by Google

Rameau (1683—1764).

34. Kantaten, Motetten.

Doch einem Fluche sind auch die französischen Wörterbuchschreiber so wenig wie später Gerber, Fétis, Dommer usw. entgangen: das Große ihrer Gegenwart verkennen zu müssen! Gewiß bot die königliche Oper, in der die Helden bis etwa 1780 mit Puder und Perücke auftraten, hundert Angriffspunkte dar — aber sie konnte zugleich einen Tondichter in die Schranken senden, der mehr wert war, als die eingeführten, angebeteten Italiener. Nicht die komische Oper, so hoch sie geschichtlich zu schätzen ist, sondern Rameau sorgte dafür, daß die musikdramatischen Überlieferungen in Frankreich bis zu Gluck erhalten wurden! Es ist tragisch, daß dies die Enzyklopädisten nicht klar erkannten. Rousseau hält Rameaus Genie étouffé par trop de savoir; er hätte sehen sollen, daß Rameau ein Neuerer war, der selbst mit Vorurteilen zu kämpfen hatte, der den Natursinn künstlerisch vollauf befriedigen konnte, der dem Gesamtkunstwerk so nahe kam, wie es der damaligen Musik nur möglich war. Die Tragik Rameaus ist ähnlich derjenigen Bachs.

In den erhaltenen sieben Singstücken, die zwischen 1710 und 1730 entstanden sind, übt Rameau seine dramatische Begabung. Das französische Singstück, meist für Einzelstimme, wie das italienische, neigt im Gegensatz zu diesem zu bühnenmäßiger Lebendigkeit. Der Vortragende durchläuft möglichst verschiedene Empfindungen. Rameau fand auch Mittel, das eigentlich Komische auszudrücken. Seit 1730 weicht das Singstück im allgemeinen den Opernszenen, und Rameau selbst hat den Übergang gefördert.

Vor den Opern betrachten wir die vier oder fünf lateinischen Psalmen, die von Rameau, dem Vielseitigen, erhalten sind. Im Unterschied von der Kantate, die genau

Digitized by Google

wie die Oper in Italien das Rückgrat des Chors verloren hatte, wurden diese Erzeugnisse für Chor und Einzelstimmen Motetten genannt; zugleich um sie von Messen zu unterscheiden, die einen Teil des Gottesdienstes bildeten. In Deutschland bezeichnet man mit Motette mehr das unbegleitete Chorstück. Rameaus Motetten (deren Form ungefähr Bachs Kantaten entspricht) erreichen teilweise eine Bestimmtheit der musikalischen Gedanken, die an Händels und Bachs Chorsätze gemahnt. Der Chor ist aber freier, in Händelscher Weise behandelt. Die A. Scarlattische Wiederholungsform ist aus den Motetten ausgeschieden. Betrachtet man den Schlußsatz von In convertendo, den fünften Satz von Quam dilecta (der mit Bachs 104. Kantate zu vergleichen wäre), so kann man nicht länger daran zweifeln, daß ihr Schöpfer in die Reihe der verehrungswürdigsten Tondichter gehört.

35. Opern.

Mit Hippolyte und Aricie erschloß sich Rameau 1733 die dramatische Laufbahn. Dieses Werk, das Lullys Leistungen weit überflügelte, doch nicht etwa sie ungenützt ließ, entfachte einen erbitterten Kampf. Die Kühnheit, die Vertiefung der Ausdrucksweise mußten allerdings überraschen. Da ist zwischen Rezitativ und Arie nicht die scharfe Kante der Italiener; und beides, der veränderten Zeit entsprechend, um vieles lebendiger und natürlicher als bei Lully. Man traut seinen Augen kaum, wenn man eine Partitur Rameaus aufschlägt. Die Zwischenformen Venedigs erinnern in nichts mehr an Vorformen und Blütenknospen, sondern machen überall den Eindruck des voll entfalteten musikalischen Könnens. Wie sich die Melodie aufs engste an die Sprache anschließt, ohne von ihrem Zauber zu verlieren, so behandelt Rameau auch den Rhythmus (Synkope!) und

Digitized by Google

vollends die Harmonie als Meister. Es wimmelt von Septimen- und Nonenakkorden, von Vorhalten in allen, auch den entlegensten Stimmen, von Übergängen und Ausweichungen, die so dramatisch begründet sind, daß sie heute nichts von ihrer Wirkung einbüßen würden. Äußerst wohltuend, im Gegensatz zu Händel, berührt die durchdachte, ausgefeilte Arbeit, das Zeichen eines wahrhaft vornehmen Geistes. Bewundernswert ist ferner die sachliche Anwendung, die planmäßige Verteilung der reichen musikalischen Mittel, die einer Oper zu Gebote stehen. Eine Folge davon: Rameau ist der Meister, auf den sich die Kunst der heutigen Instrumentierung zurückführen läßt. Hierin überragt er sogar Bach, sowenig er sich in der Vielstimmigkeit mit ihm messen kann. Daß man Tonwerkzeuge mit Überlegung und Unterscheidung gebrauchte, das haben wir schon bei Monteverde erkannt. Aber bis vor Rameau und im ganzen auch noch bei Bach weichen die Tonwerkzeuge selten innerhalb eines Stückes, um mit andern abzuwechseln. Die sogenannte obligate Schreibweise, die den Spieler möglichst andauernd beschäftigt (vielleicht fühlte er sich sonst beleidigt!), hinderte gerade bei Bach die neue Erkenntnis. Die Klangfarben der Tonwerkzeuge können aber Takt um Takt gewechselt, anders gemischt werden: das Bild, das so bei Rameau entsteht, verhält sich zum zwangsmäßig fortgesetzten Gebrauch der einmal gewählten Mittel etwa wie ein wirkliches Gemälde zu einem in einfarbigem Ton gehaltenen Gleichnisbild. Das allerdings hat Bach wieder voraus, daß ihm die strengere Stimmigkeit erlaubte, verschiedene Stimmungen gleichzeitig in eine zu verschmelzen (Kantate 8). Der feine Klangsinn und der unerhört neue Grundsatz, das gesamte Orchester in seine Bestandteile aufzulösen und kunstvoll zu mischen, könnte sich an den Naturszenen zuerst entwickelt haben. Donner und Blitz, Sturm, Wellen und

Digitized by Google

Erdbeben waren demnach des Tondichters Lehrmeister! Von Rameau konnte hierin wiederum ein Berlioz in Benützung der Mittel lernen. Auch das Weben der stilleren Natur hat Rameau fein erlauscht; seine Pastoralstimmungen stehen auf gleicher Höhe mit Händel. Und wie um zu zeigen, daß ein Meister musikalischer Naturschilderung auch Herzenskündiger sein könne, legte er besonders in Ausbrüche des Schmerzes, der Trauer eine rührende und ergreifende Wahrhaftigkeit. Der Klagegesang (Tombeau) in Castor und Pollux gemahnt deutlich an Bachs „Weinen, Klagen" (Kantate 12). Auf der andern Seite stammen von ihm eine Unzahl heiterer, liebenswürdiger Weisen, z. B. in Les Indes galantes, einem der Ballette, mit denen Rameau dem Tanzgeschmack seines Volkes huldigte.

Händel (1685—1759).

36. Verbreitung der italienischen Oper.

Die französische Musik, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts der Italienerei noch einen Damm entgegengesetzt hatte, scheint durch den Streit um die komische Oper auch im Ausland in Mißachtung gefallen zu sein. Das war eine der Ursachen, warum Rameau nicht in ähnlicher Weise tonangebend wurde wie Lully. Von 1720 bis etwa 1760 sehen wir Deutschland, ja den größten Teil von Europa der italienischen Oper sich unterwerfen; die sogenannten Spätneapolitaner kamen zu spät, das Verderben aufzuhalten, und mußten im Wettstreit mit Gluck und Mozart erliegen.

In Wien ragt die Wächternatur eines Johann Josef Fux (1660—1741) durch Bewahrung des altitalienischen Stils hervor; doch so Wertvolles er auf dem Gebiet unbegleiteter Gesangmusik leistete, gegen die italienische Oper

Digitized by Google

kam er mit nichts Ursprünglichem auf. München bezahlte seine Ausländerei mit Bedeutungslosigkeit der Tonsetzer. Dresden hatte wenigstens seinen Johann Adolf Hasse (1699—1783), Berlin seinen Karl Heinrich Graun (1701 bis 1759). Aber gerade diese beiden erkauften ihren Ruhm aus Italiens Wesen und bezeichnen so den Tiefstand deutschen Geistes; unseren großen Höfen ist bis weit ins 19. Jahrhundert der italienische Rauschtrank schlecht bekommen. Man macht heutzutage oft Einwendungen gegen den sinnlichen Reiz der feineren Klangfarben, die doch ein unschuldiges Vergnügen bedeuten gegen die offene und unverhüllte Sinnlichkeit der italienischen Opernmusik. Die Tonkunst glich der Schönen, die nichts sprechen darf, — um nicht zu enttäuschen. Sowie der Italiener damals etwas sagen wollte, zeigte sich die krankhaft vollendete Geistlosigkeit. Hasse wurde zwei schönen Augen zulieb italienisch; und die Faustina Bordoni hat der Kunst wirklich einen Verlust zugefügt, das verraten die besten Werke des Deutschen, der Geist und Gemüt nicht verleugnen konnte. Friedrich dem Zweiten zulieb auf Schloß Rheinsberg änderte Graun seinen deutschen Geschmack, den er in Braunschweig in Schürmanns Nähe durch vortreffliche Werke zu betätigen angefangen hatte. Auch diese außergewöhnliche Begabung ging dem Deutschtum verloren. In Dichtung und Weltweisheit französisch, in der Musik durchaus italienisch gesinnt, hätte sich der große König um deutsche Musik ebensowenig wie um deutsche Schriften kümmern sollen. Harmloser war die Pflege des Flötenspiels unter Anleitung seines gescheiten Flötenmeisters Quantz.

37. England.

Wenig fehlte, so wäre auch einer, den wir heute noch als Großen verehren und kennen, in der italienischen Musik stecken geblieben. Es ist Georg Friedrich Händel aus Halle

Digitized by Google

(1685—1759). Seine Laufbahn führte ihn nach England, was auf jeden Fall — man denke an Holbein den Jüngeren — bedauerlich bleibt. Nicht als ob die Engländer das musiklose Volk wären, für das man sie gemeinhin trotz aller Gegenbeweise heute noch hält. Aber Meister obersten Rangs, in deren Luft zu atmen uns noch jetzt Lebensbedingung wäre, hat England nicht hervorgebracht. Sein bester Ruhm ist, im Anschluß an die großartige Volksmusik die Veränderungsform bei Lied und Tanz auf dem Klavier (Virginal) um 1600 eingeführt zu haben, nachdem schon das 15. und 16. Jahrhundert Triebe dieser Gestaltungsweise angesetzt hatte. Man sehe (bei Farrenc) die reizvolle Sammlung Parthenia, welche Stücke von Bird, Bull und Gibbons enthält, dann das Fitzwilliam-Klavierbuch und ähnliches. Auf englischen Anteil ist vielleicht die Gigue in der Suite zurückzuführen. Im übrigen sind die ferneren englischen Leistungen nicht maßgebend geworden, sondern zehrten selber vom Ausland. Auch der berühmte Purcell (1658—1695) ist, wie Nagel dartut, nicht der starke Held, der England von italienischer Musik befreit hätte, vielmehr ihr gerade, zur Zeit freilich, da sie noch emporstrebte, eifrigst ergeben gewesen.

38. Händels Opern.

So fand Händel für die italienische Oper den Boden gut vorbereitet: 1719—1740 sehen wir das eigentümliche Schauspiel, daß ein Deutscher in London um jeden Preis mit italienischen Opern durchdringen will. Nicht weniger als zusammen 40 Opern von Händel sind erhalten und in den Bänden 55—94 der Chrysanderschen Ausgabe neugedruckt. Als Ganzes befriedigt am meisten Orlando; man begreift, wie viel Händel später fürs Oratorium aus seinen Opern mitbringen konnte. Nächstdem stehen viel-

Digitized by Google

leicht die zwei ersten Akte von Admet. (Winterfeld hat die Alcesten von Lully, Händel und Gluck in geistvoller Weise verglichen.) Tänze sind hübsch in Almira (1705 aus der Hamburger Zeit), Terpsichore, Ariodante; leicht zugänglich ist Alcina; schöne Gesänge wären zu entnehmen aus Rinaldo, Pastor Fido, Ottone, Lothario, Serse und aus Deidamia, der letzten Oper. Die übrigen 28 bieten nur dürftige Ausbeute. Während die Ouverture merkwürdigerweise französische Form hat — oft sind ihr noch einige Tonsätze angehängt —, folgt die eigentliche Oper der italienischen Schule, die Händel im Lande selbst kennen gelernt hatte. Arien um Arien werden gesungen; der Chor ist so ziemlich auf das Beieinander der Einzelsänger am Schluß eingeschrumpft; Spuren von dramatischem Ernst enthält nur das begleitete Rezitativ; das andere Rezitativ starrt von Langerweile. Händels Opern ersparen uns beinahe die Kenntnis der andern italienischen Opern des 18. Jahrhunderts. Eine Neugestaltung liegt nur auf dem Feld der Begleitmusik vor. Wie hätte auch Händel mit Neuerungen des Gesangs durchdringen können, da ihm seine Gegner Buononcini, Porpora, Hasse schon das Leben sauer machten, solange er im italienischen Fahrwasser mit ihnen segelte? London, die Weltstadt der Kaufleute, hat mit jenen Opernkämpfen nicht etwa das Vorbild dafür aufgestellt, wie ein neues Ideal den Sieg erringt, sondern das erste Beispiel eines rein geschäftsmäßigen Wettbetriebs gegeben, der mit Kunst wenig zu tun hat. Diese lächerlichen Parteigeschäftskämpfe wiederholten sich nachher, als Haydn herüberkam, ebenso im 19. Jahrhundert. Für Musik kommt England seit 1759 nur als Handels- oder Verbrauchsmarkt in Betracht. Damit ist weder der hohe Wert der britischen Volkslieder, noch die Empfänglichkeit der Engländer für Musik angetastet.

Digitized by Google

39. Oratorien.

Das Schicksal meinte es gut mit Händel, als es ihm den dauernden Erfolg seiner italienischen Unternehmungen versagte: jetzt besann sich der Deutsche auf eine Phantasieoper eigenen Stils und ließ in ihr gerade den vernachlässigten Chor zu einer besondern Kraft erstarken. Im Jahrzehnt von 1741—1751 schuf Händel die meisten seiner Oratorien; einige waren schon früher entstanden. In freier Verwendung harmonischer und kontrapunktischer Mittel neu und unerschöpflich, in der äußern Einrichtung (aber auch nur hierin) einen Bach übertreffend, dem nicht die äußern Mittel zu Gebote standen, geben sich die Chöre bei Händel als ein allgemein verständliches Abbild des Weltgeschehens. Der Sinn für Massenwirkung, das Glanz- und Erfolgbedürfnis der Händelschen Natur drückt sich am unmittelbarsten in ihnen aus. Ähnlich wie bei Carissimi spielen sie nicht bloß die Rollen handelnder Personen, sondern übernehmen erzählend oder beschreibend jede Art äußerer Darstellung. Klagen, Bitten, Freudenausbrüche der Juden, das allgemeine Lobsingen und Jauchzen der Menge (vergleiche auch die Krönungshymnen!), die frohe und freche Sinnlichkeit der Heiden (im Belsazar), die ägyptischen Plagen (Finsternis: abwärts tappender Akkord, vergleiche im Tristan die Nacht, vor dem Zwiegesang!), all das gibt Händels Kunst mit jener derben, leicht und sicher hingeworfenen Zeichnung wieder, die im Grund den Dramatiker verrät. Die Fähigkeit, in Werken, die nicht für die Bühne bestimmt sind, alles Äußere wie in vergrößertem Wandbild hinzuzaubern, hat nach Händel nur noch Berlioz, ebenfalls durch Mißerfolge gedrängt, entwickeln können. Es ist eine artige Selbstbespottung, wenn sich ein unbedingter Verehrer Händels zugleich als Gegner von Berlioz entpuppt. Der

Digitized by Google

gesunde Wirklichkeitssinn Händels ist doch unverkennbar und äußert sich, in englischer Umgebung, am schönsten als Natursinn, von dem die Musik gewiß keinen Schaden hatte! Chöre, Einzelgesänge und Begleitmusik legen hierfür gleich kräftiges Zeugnis ab. So billig oft die künstlerischen Mittel sind, so regelmäßig immer dieselben vorkommen, jedesmal wirkt die Schilderung von Naturvorgängen doch rührend, und wer Händel wirklich liebgewinnen will, dem ist zuvörderst die Kenntnis von „Frohsinn, Schwermut, Mäßigung“ anzuraten. Hier ist sogar Stimmung drin! Auch Acis und Galathea, Salomo, Susanna usw. wären in einer Geschichte des musikalischen Natursinns zu berücksichtigen.

Was die Einzelgesänge betrifft, so entspricht der Händelschen Seelenkunde der Menge nicht immer die Seelenkunde des einzelnen. Genial sind die Arien, sobald sie gewisse Vorstellungen anschaulich ausmalen; z. B. das Volk, das da wandelt im Dunkeln! Auch schildert Händel manche Regungen, namentlich der Frauenseele (Semele!), oder die aufwallende Liebe des Mannes als ein wahrer Herzenskündiger. (Die Richter in Susanna!) Dagegen ist die eigentliche Sprache der entflammten Leidenschaft unter der Herrschaft der italienischen Oper hohl und steif geraten (Herakles); oder die Gefühle geben sich als landläufige zu erkennen, entbehren Innigkeit und Tiefe. Händel rechnet im Einzelgesang der Oratorien immer noch auf Entmannte. Die Stoffe waren andere geworden, und ohne Zweifel berühren uns die Gestalten der Bibel menschlich viel näher als die Figuren der alten Sagenwelt; aber lebendig treten auch sie nicht immer vor uns hin.

Die Wahl alttestamentlicher Stoffe ist für Händel sehr bezeichnend: als ein Naturkind war er der Anschauung unterworfen, daß das Gute siege und von Gott mit dem

Digitized by Google

Zeichen des Erfolgs belohnt werde. Mit Hartnäckigkeit schlagen in den Oratorien alle Dinge, wenn sie noch so verzweifelt standen, zum Guten aus, und die Heilchöre an jedem Schluß mit ihrer nüchternen Überzeugung verraten selten etwas von durchlebten Aufregungen. Der Gestalt Jesus ist Händel vom Alten Bund aus näher getreten im „Messias". Hier ist das Halleluja das äußerste Maß von Begeisterung, zu dem sich Händel aufschwang, die Altarie „Er ward verschmähet" das Äußerste in nachgefühlten Leiden. Religiöse Hingebung und Selbstvergessenheit ist weder in der sonst sehr schönen „Theodora" noch als Glaubenseifer etwa in der „Debora" zu finden. Die Heiden werden als regsam-weltliche Leute dargestellt, so namentlich im Gelegenheitsoratorium, das nicht frei vom englischen Cant ist. Die biblischen Stoffe trugen viel zur Anerkennung Händels bei. Simson, Josua, Judas Maccabäus, Jephtha (worin sich Händel durch die Leiden des Alters vertieft zeigt) sind nächst dem Erstlingswurf Messias volkstümlich geworden. Von Kirchenmusik dürfte nur das edle Dettinger Tedeum als Ganzes für uns zu retten sein. Wenn wir von den Wiederholungsarien der Opern und Oratorien satt geworden sind, erquicken uns die feinen Kammerduette und die Einzelkantaten (mit und ohne ausgeschriebene Begleitstimmen). Sind sie doch vielfach ein Abglanz des Echten, indem Händel offensichtlich den Wandlungen des Textes mit künstlerischer Treue gefolgt ist, ohne den großen einheitlichen Zug aufzugeben.

40. Spielmusik.

Das Orchester Händels ist im wesentlichen das der deutschen, nicht der italienischen Oper; der Hamburger Aufenthalt und Londons reiche Mittel scheinen gefruchtet zu haben. Die Holzbläser sind von einem ganzen Chor

Digitized by Google

von Spielern besetzt, ähnlich dem Streicherchor. Auffallend begünstigt Händel die Oboe (Rameau und Bach die Flöte). Viola di Gamba ist vom Violoncell schon verdrängt. Die Verwendung des Orchesters folgt im einzelnen nach Bachs Art dem Zwang kontrapunktischer Schreibweise. Rameau scheint auch nicht nach England gedrungen zu sein. Manch glänzende Wirkungen, manch schöpferische Gedanken vertraut Händel dem begleitenden Orchester an. Hierin ist er gegenüber den Italienern seiner Zeit, in Übereinstimmung mit Bachs Kunst, weit vorangeschritten. Das Begleitspiel nimmt gern Motive der Singstimme auf, um sie weiterzuführen; Orchesternachspiele findet man besonders im Salomo.

Sobald Händel selbständige Spielmusik schreibt, kann er seine italienischen Neigungen nicht verbergen. Das Orchester setzt sich dann in der alten Weise aus dem Concertino und Concerto Grosso zusammen, (natürlich mit einem oder mit mehreren Klavieren). Seifferts Neuausgaben versprechen die Fragen der Besetzung zu klären; bei den Oboenkonzerten z. B. lauten die Angaben des Titels, der Stimmbücher, der Chrysanderschen Partitur verschieden. Auch die Orgel benützt Händel nur in italienisch-konzertierender Weise. Die Form seiner Spielmusik ist der Mischling aus Kirchen- und Kammersonate, wie ihn die Italiener hervorgebracht hatten. An Kammermusik haben wir eine Anzahl Einzelsonaten für Violine, Oboe, Flöte (mit Baß) und Trios (eigentlich Duos) für zwei Oboen, für zwei Violinen (mit Baß); die Oboentrios stammen von 1695 bis 1696. Ebenso verraten manche Klavierstücke eine unglaubliche Frühreife; was aber nachher an Erzeugnissen für Klavier folgte — Suiten, Veränderungen, Fugen, „Lektionen" — hält mit den Meistern des Klaviers den Vergleich nicht aus, wenn es auch übertrieben ist, von Wassermusik zu

Digitized by Google

reden. Die Raubdrucke von Walsh taten wohl das Ihrige, Händel dem Klavier zu entfremden. Die Fughetten sind unecht.

41. Allgemeines.

Es ist beinahe unvermeidlich, der Überschätzung Händels, wie sie von Chrysander eingeleitet worden ist, ein von Redensarten freies Urteil entgegenzusetzen. Dommers Musikgeschichte leistet sich folgenden Vergleich: Bach wird nicht selten zum Mystiker, Händel bleibt durch seinen steten Zusammenhang mit der höhern Realität des Lebens überall und auch in seinen tiefsten Tiefen klar wie die Sonne. Die Engländer selbst aber, die doch stolz auf Händel sind, scheinen sich mehr Klarheit des Denkens bewahrt zu haben. Wenigstens fällt das Dictionary of national biography von Stephen und Lee über Chrysanders Lebensbeschreibung ein hartes Urteil. Die Sammlung der Tatsachen bleibt natürlich ein unbestrittenes Verdienst des ehrwürdigen Forschers. So hoch ragt Händel über seine Zeit nicht empor, daß man ihn Bach an die Seite stellen dürfte, dessen Bekanntschaft er sorgfältig gemieden hat, aus Vorsicht, nicht aus Verachtung! Inbezug auf musikalische Erfindungskraft wird er schon von Keiser, an Feinheit der Ausführung von Rameau übertroffen, im Klavierstil von Couperin, auf der Violine von Leclair, Tartini. Die Raschheit, mit der er seine Werke fertigstellt, ist durch Flüchtigkeit erkauft und bedeutet nichts weniger als einen Ruhmestitel; auch die Umarbeitungen sind nur ausnahmsweise eine Tat künstlerischer Feile, viel öfter durch den fieberhaften Kunstbetrieb veranlaßt. Und die Entlehnungen, deren sich Händel in großem Umfang bediente, um seinen Bedarf zu decken, können nicht als harmlos gelten. Wenn eine schöne Melodie um die andere aus Händels Besitztum gestrichen werden

Digitized by Google

muß, wenn eine Reihe von Werken anderer Tonsetzer als Quellenwerke zu Händel erscheinen, so hört die wohlwollendste geschichtliche Nachsicht auf.

Was Händel gekonnt und geleistet hat, daran tastet kein vernünftiger Beurteiler; wohl aber muß es gestattet sein, Unterschiede zu machen und alles beim rechten Namen zu nennen. Händel war ein naturfroher, gesunder, derber und feuriger Mensch, von großen Eigenschaften, entfernt von aller Kleinlichkeit, ein Beherrscher der Massen, der noch einem Beethoven Bewunderung einflößte! Das hat auch Chrysander begeistert. Aber es ist nicht richtig, in Händel die größte Erscheinung des 18. Jahrhunderts zu sehen. Er war — wir verbinden nicht den geringsten Tadel damit! — keine jener tieferen Naturen, welche sich wirklich für etwas opfern, welche die Leiden der Menschen in eigener Brust mit leiden können.

Auffassung der Tonkunst.

42. Gesangkunst; Verzierungen.

Um das Zeitalter eines Händel, Porpora, Hasse zu verstehen, ist es nötig, sich der italienischen Gesangkunst zu erinnern, die damals in voller Blüte stand. Sie unterscheidet sich von der heutigen wie von der des 17. Jahrhunderts nicht bloß durch ein höchstgesteigertes Können, sondern auch durch wesentlich anderen Geschmack, dessen Wandlungen sehr merkwürdig sind. Caccini legte Wert darauf, daß die Stimme zitternd und bebend oder schwebend klinge; ebenso in Deutschland Fredericis Singefibel 1618. Nicht das einfache, gleichmäßige Aushalten des Tons gefällt, sondern es werden die künstlichsten Vorschriften über An- und Abschwellen gemacht, über das Ansetzen, Schleifen, Dämpfen des Tons. Porporas Schule hat die seltsame

Digitized by Google

Vorliebe für den Schwellton übernommen; es scheint, daß man Ende des 18. Jahrhunderts besonders in Deutschland den gehaltenen Ton vorzog. Erst dieser bürgt für ein richtiges Aneinanderhängen der Töne, wie es J. A. Hiller (1775, 1780) verlangt. Während diese Auffassung einen Fortschritt bedeutet, verfiel man gerade in Übung der italienischen Gesangkunst einer vernachlässigten Aussprache (Garcia); daran ist eher Porpora als Caccini schuld. Rhythmuslosigkeit war die unausrottbare Erbsünde des Sängertums. Ein Vorbild könnten wir uns dagegen an beiden alten Schulen darin nehmen, daß das Singen ohne alle Begleitung oder mit Begleitung einer zweiten Stimme geübt wurde. (Kammerduett!) Der Hauptunterschied zwischen Caccini, dem 18. und dem 19. Jahrhundert liegt in der Wertschätzung des Ziergesangs. Nachdem die alte Schule, wenigstens dem Grundsatze nach, nur auf sinnvolle Wörter Verzierungen angebracht und ihre Läufe immer gemessen und deutlich genommen, auch gern mit punktierten Rhythmen untermischt hatte, liebte der Geschmack der Verschnittenen das Zeigen der Stimme um jeden Preis, ein sinnloses Feuerwerk von Tönen, ein Gleitenlassen der Stimme, welche Übertreibungen zuletzt allerdings das Gute hatten, daß der Ziergesang im 19. Jahrhundert innerhalb des Kunstwerks in die allerbescheidensten Grenzen eingeschränkt wurde. Bezeichnend sind für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die tollen Sprünge, die leider auch Händel so reichlich anwendet, daß sie jeden Ausdruck von Großartigkeit, überhaupt allen Sinn verlieren. Wie unschuldig ist der Stimmsprung Kundrys auf „lachte" — gegen Händels Sprünge, die er besonders für Bässe schreibt (bis zu Cis—a^1)! Bach folgt der französischen Überlieferung, die vieles aus der guten Florentiner Gesangschule festhielt.

Man unterschied im Lauf des 17. Jahrhunderts von den eigentlichen Auszierungen den Schmuck der sogenannten

Digitized by Google

Manieren, der besonders den Tonwerkzeugen anvertraut wurde. Abkürzende Schriftzeichen, unterscheidende Fachausdrücke sollten die Bedeutung der vielen Manieren festlegen. Allein bald zeigte es sich, daß eine einheitliche Benennung des Gemeinten unmöglich war. In Florenz hieß man Tremolo, was man in Rom und Bologna Triller hieß, und umgekehrt; als Florenz überhaupt zurücktrat, siegte die andere Bezeichnung. Die Verwirrung erreichte einen solchen Grad, daß am Anfang des 18. Jahrhunderts keine zwei Musiker übereinstimmten, wie die Zeichen aufzufassen seien. Als Bach zu dem sehr einfachen Mittel griff, bis auf ganz wenige unzweideutige, alle Manieren auszuschreiben, erregte er den Eifer der damaligen Beckmesser. Andere Tonsetzer versuchten mit langen Tabellen umsonst zu erreichen, daß die schmückenden Wendungen genau nach ihrer Absicht wiedergegeben würden. Die Unvollkommenheit des Klaviers, die eingeborene oder anerzogene Liebe zur Verschnörkelung in den Zeiten der Perücke, des Zopfes, die Eitelkeit der Ausführenden, all das vermag nicht genügend zu erklären, warum man ernsthaft von der Wichtigkeit der Schnörkel überzeugt war. Der Grund lag wohl tiefer.

Es wurde von der Musik von jeher ein verständlicher, bewegsamer Ausdruck gefordert. Die musikalische Sprache aber hatte bis ins 17. Jahrhundert hinein vollauf mit ihren einfachsten Sprachregeln zu schaffen; so mußte der Ausdruck Nebensache bleiben oder zum mindesten nebenher gehen, eine Trennung, die auch in der Kunstlehre bis auf Schubart nachgewirkt und noch bis in die neueste Zeit Unheil in den Köpfen angerichtet hat. Der eigentliche Ausdruck, das was Leben gab, Wirkung hervorbrachte, war durch den Stand der Dinge dem Ausführenden anheimgegeben, solange die Tonsetzer die Musik nicht für sich

Digitized by Google

selbst sprechen ließen. Die Unvollkommenheit der Tonkunst war also der Anlaß zu den Läufen der Sänger, zu den Verzierungen der Spieler; ein so tief gegründetes Verhältnis änderte sich allgemein erst, als Beethoven kam.

43. Alte Musikübung.

Aufs engste hing die Selbständigkeit und Freiheit der Ausführenden zusammen mit der Eigenschaft der Musik als einer Gelegenheitskunst. Wie sollte der Tonsetzer reife, ausgefeilte Kunstwerke hervorbringen, wenn ihm die Bedürfnisse der Mitwelt auf die Nägel brannten? Wir machen uns schwer einen Begriff von dem Umfang der alten Gebrauchsmusik. Jeder Titel, jede Form, jede Gattung bezieht sich bei den Alten auf eine besondere Gelegenheit. Wie alles, was verbraucht wird, dem modischen Wechsel unterworfen ist, so trieb es auch die Lieferer von Musik zu immer neuen Zusammensetzungen. Das Musikerzeugen war einfach eine Sache des Handwerks, die Aufgabe von Handwerkern, deren oft rührend bescheidenes Wesen nur daraus erklärlich ist, daß man sie nicht verwöhnte! Die Ausführenden heimsten mindestens so viel Ehre ein wie die Tonsetzer; man zog daher vor, beides in sich zu vereinigen. Aber immer blieb der Eindruck vom Ausführenden, Auszierenden der sinnlich stärkere, und die größten Meister, wie Couperin, D. Scarlatti, Händel, Bach, Mozart, waren als Fertigkeitskünstler berühmter als durch ihre Tondichtungen. Eigentlich hätte die Oper als freies Werk (Opera) eine mehr künstlerische Auffassung herbeiführen sollen. Doch wurde Musik um ihrer selbst willen eher noch von der Kirche und namentlich in Privatkreisen betrieben. Neben kirchlicher Vorsorge, wonach katholischer wie evangelischer, zuletzt auch wieder der reformierte Gottesdienst eine Fülle unentgeltlicher Kunstgenüsse mit sich brachte, bemerken wir

Digitized by Google

nämlich (seit dem Jahre 1629 in Winterthur) die collegia musica, d. h. regelmäßige Zusammenkünfte von Musikliebhabern, die namentlich in der Schweiz, in Deutschland und Österreich unmittelbar aus der Haus- und Volksmusik herauswuchsen. Aus ihnen entwickelte sich in allmählichen Übergängen das öffentliche, auf Bezahlung gestellte Konzertwesen. Zuerst verwandelte sich 1723 das Frankfurter collegium musicum in eine Konzertgesellschaft; 1725 gründete Anne Danican-Philidor in Paris die concerts spirituels, für die Rameau seine Motetten schrieb. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist der Wechsel allerorten in vollem Fluß. Wenn damit bedauerlicherweise auch der Geschäftssinn geweckt wurde, so hatten die Liebhabervereine doch das Verdienst, den sogenannten gemischten Chor und mit ihm das Einzelquartett einzubürgern. Jede Musik, die auf öffentliche Einrichtungen gestützt war, hatte die Frauenstimmen entbehrt; auch die Opernchöre wurden überwiegend von jungen Leuten männlichen Geschlechts (meist Gymnasiasten) gestellt. Im Collegium musicum, dessen Geschichte ungemein lehrreich ist, wirkte die Frau zuerst mit, und dann schickte man sich darein, daß sie auch in der Öffentlichkeit vor zahlenden Zuhörern sang; sie war ja meist nur Chormitglied, Liebhaberin. Übrigens finden sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr Nachrichten, die darauf hindeuten, daß Frauen auch gegen Bezahlung an den Kirchenchören teilnahmen; man sollte auch untersuchen, wann in den verschiedenen Ländern die Mädchen zum erstenmal zum Singunterricht in den Schulen zugelassen wurden.

Eine andere Art von Vereinigung waren die Akademien, die nach italienischen Vorbildern im 18. Jahrhundert aufblühten. Neben dem Konzertwesen (acadēmia = Konzert) dienten sie gelehrten Zwecken und hielten sich für berufen, die Musikwissenschaft zu pflegen. Doch gingen diese Gesell-

Digitized by Google

schaften wieder ein, ohne Spuren ihres Daseins zu hinterlassen; der Tonkunst Lehrstühle an den Universitäten zu errichten (wie im 15. Jahrhundert geschehen war), dazu wollte sich die spätere Zeit nicht verstehen. Doch nahmen manche Gelehrte Fühlung mit der Musik. Philosophen wie Descartes, der 1683 in seinem Musicae Compendium z. B. die Wichtigkeit des Rhythmus erkannte, Mathematiker wie Kepler, Euler beschäftigten sich mit ihr, während ein Teil der Musiker selbst die Gesetze der musikalischen Sprache ergründete.

Auf Rameau, den genialen Schöpfer der eigentlichen Harmonielehre (1726) — die Melodie geht ihm aus der Harmonie hervor —, stützen sich fast alle Kunstdenker des 18. Jahrhunderts. Am besten begriff ihn Daube, wogegen sich Marpurg und Kirnberger an die leichtest zugänglichen Gedanken Rameaus hielten. Dieser kommt auch für die Geschichte der Klanglehre in Betracht: aus den Obertönen erklärt er die Wohlklänge. Sorge 1744, nach ihm 1754 Tartini, der auch großzügiger Ästhetiker war, entdeckten selbständig die später (von Vieth) sogenannten Kombinationstöne. Chladni wurde 1787 der Begründer der zusammenhängenden Klanglehre. Als Geschichtschreiber taten sich hervor Martini, Blainville, Burney, Hawkins, Forkel.

Wertvolle Kenntnisse erschließen uns die musikalischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Dabei sind sie weit interessanter als die späteren, weil ihnen der Herausgeber sein Siegel aufdrückte: so Mattheson der ältesten Musikzeitschrift, der Critica musica, 1722—1725. Das Unkraut des Bösen soll per intervalla ausgerottet werden, dies der Grundgedanke des Kämpfers. In den dreißiger Jahren folgten Mizler und Scheibe; an letzterem bemerken wir bereits die Schattenseiten der Schriftstellerei. In Berlin bildete sich unter Marpurgs Führung der hochnäsige Ton,

Digitized by Google

die Freude an niedrigen Witzen heraus. J. A. Hiller leitet über zu den Zeitschriften, die das Persönliche abstreifen; doch sind Forkel und Reichardt noch anziehend genug. Von 1785—1805 blühen die Geschäftszeitschriften.

Musikverlag und Handel entwickeln sich in den verschiedenen Ländern sehr ungleich. Italien, das am meisten auf Neues erpicht war und jahraus jahrein ungeheure Notenbestände verbrauchte, läßt im 18. Jahrhundert wenig mehr drucken. Der Musikbetrieb begünstigte den Handel mit geschriebener Ware. Amsterdam und Paris sind um 1700 die Mittelpunkte des Musikhandels; in Deutschland schwangen sich aber Städte wie Hamburg, Augsburg, Leipzig, Berlin empor und machten dem alten deutschen Ruhm neue Ehre. Die seit 1649 angewandten beweglichen Typen vervollkommnete um 1750 Breitkopf, so daß nun allgemein mehrere Noten übereinander in denselben Linienbereich gedruckt werden konnten. Wie viele Rätsel nicht nur der Notenschrift, sondern des Musikstils werden durch die Unvollkommenheit des früheren Drucks erklärt! Das schönste, freilich mühsamste Verfahren war vor 1750 der Kupferstich, den Simone Verovio (1586) auf die Musik anwandte. Künstlerisch veranlagte Naturen wie Leclair, Bach und andere besorgten selbst die Vorlage für den Stich. Welche Pracht in den Werken Couperins! Es wurden ganze Bücher über Musik gestochen, so Tartinis Traité des agréments de la musique.

Bach (1685—1750).

44. Meisterschaft in der Gesangmusik.

Je engere Grenzen dem Handwerkertum von der Gebrauchsmusik gesteckt wurden, desto kühner tritt uns die Kunst jenes Mannes entgegen, der sich kraft seiner feurigen Natur

Digitized by Google

von der ängstlichen Rücksicht auf die Gewohnheiten freimachte, ja selbst auf Ehre und Erfolg verzichtete. Das war Johann Sebastian Bach. Aus einer durch und durch musikalischen Familie stammend, schien er die erarbeiteten Vorzüge ganzer Geschlechter in sich zu vereinigen. Auf dem Gebiete der Gesangmusik hatte Johann Christoph Bach (1642—1703) etwas geleistet. Sein Neffe aber ist so unerhört vielseitig, daß wir zunächst zweifeln können, auf was ihn sein eigenster Beruf hintrieb. Den Zeitgenossen galt Bach nur als Tonsetzer für Klavier und Orgel. Und doch waren schon in Mühlhausen 1707—1708 Meisterwerke wie die Kantaten 71, 106, 131 entstanden (Nummern nach der großen Bachausgabe). Die schöne Pilgerfahrt nach Lübeck, zu Meister Buxtehude, noch von Arnstadt aus, hatte ihre Früchte gezeitigt! Als Kapellmeister in Köthen (1717—1723) widmete sich Bach allerdings mit Vorliebe der Spielmusik. Aber schließlich nötigt uns Anzahl und Beschaffenheit der Kantaten, ihn vor allem für die Gesangmusik in Anspruch zu nehmen. In Leipzig begünstigte das Thomaskantorat und die Leitung der Musik an der Universität Bachs Hinneigung zur Gesangmusik (seit 1723). Übrigens hatten die Leipziger wenige Verdienste um Bach; sie besannen sich auf ihn erst, als Telemann und dann Graupner die Wahl ausgeschlagen hatten. Amt und Wirken wurden dem armseligen Kantor von Rat und Kirchenbehörde tunlichst erschwert.

Der erste, der darauf hinwies, wie gar nicht stichhaltig das Gerede von Unsangbarkeit und unsanglichem Werte der Bachschen Kantaten sei, war Rust. Hatte Forkel die Hauptbedeutung den Klavierwerken zuerkannt, so wollte Spitta in mehr oder weniger geistvoller Weise die Orgel als Liebling und allmächtige Beraterin der Bachschen Kunst voranstellen. „Man nehme die Orgel hinweg aus den Kantaten,

Digitized by Google

und dem Tonwerke ist die Seele entzogen, ein Automat bleibt übrig", meint der sonst verdienstreiche Bachforscher. In neuerer Zeit haben besonders den Kantaten, von denen bis 1750 nur eine einzige gedruckt werden konnte, Männer wie Mosewius, Robert Franz, Riedel, Mottl, Wolfrum ihre Begeisterung zugewendet.

45. Chöre der Motetten und Kantaten.

In anderer Beziehung ist Spittas Darstellung vorbildlich: wenn er die vorausgegangenen Jahrhunderte auf Bach bezieht und die Geschichte jeder Gattung und Form gleichsam durch ihn hindurchleitet, so ist dies nicht übertrieben, sondern hat die allerdings einzigartige Tatsache zum Hintergrund, daß Bach die meisten Errungenschaften der Tonkunst weit über das Gegebene fortentwickelt hat. Wahrlich nur ein deutsches Genie konnte solchen Lernfleiß entwickeln. An die Gesangmusik Palestrinas, G. Gabrielis und ihrer Nachfolger knüpft Bach in den Motetten an, deren leider nur wenige echte erhalten sind. Der unbegleitete Chor (entweder acht- oder fünfstimmig) läßt den Puls der Rede bis ins feinste Geäst durchschimmern; dies ist gerade neben der wunderbar vielstimmigen Behandlung bemerkenswert. In den Kantaten geht Bach selten über den vierstimmigen Chorsatz hinaus; es scheint, als habe er die Besetzung des gemischten Chors im Auge gehabt, obwohl er ja noch auf die Knaben angewiesen war. Fünfstimmigkeit taucht nur in der H-moll-Messe, im Magnifikat, in den Kantaten Nr. 27, 31 und in zwei weltlichen auf; Phöbus und Pan, H-moll-Messe haben auch sechsstimmige Sätze; doppelchörig ist ein Sanctus in D-dur, das Hosanna der H-moll-Messe, die Matthäuspassion (Eingang: neunstimmig, dreichörig!), und die Kantate Nr. 50. Wechsel (unter Umständen Gleichzeitigkeit) von Einzelstimmen und Chor, wie

Digitized by Google

etwa Beethoven in der Missa solemnis, hat Bach nur in den Kantaten 21, 24, 71, 76, 195 und vielleicht 67 angeordnet.

Die Kantaten unterscheiden sich bei Bach von den Motetten durch das Begleitspiel; unter sich sind sie so verschieden, daß wir wenigstens gewisse Arten auseinanderhalten müssen. Zunächst trennen wir die mehrteiligen Singstücke für Einzelstimme — was Italiener und auch Franzosen unter Kantate verstanden — von solchen mit Chorsätzen; diese Sätze scheiden wir in Choralchöre und in frei erfundene Chöre.

In Choralkantaten erreichte schon Buxtehude Großes; seine Abendmusiken sind der Öffentlichkeit jüngst wieder zugänglich gemacht worden. Bach jedoch überbietet sie weit. Ob er die Melodie streng nach Motettenart ohne Zwischenspiele behandelt, wobei die Begleitstimmen wesentlich nur verstärken oder wohl auch selbständig mitwirken können[1]), ob er den Chor unterbricht und ein ausdruckreiches Begleitspiel einschaltet, immer gestaltet er aus der Dichtung heraus; erst recht schätzt man Bach als Tondichter, wo er den gleichen Text mehrfach in Musik gesetzt hat. Die Choralsätze mit Zwischenspielen zwischen den einzelnen Choralzeilen erfreuen sich einer besonders mannigfaltigen Gestaltung. Da ist der fast schlichte Choralsatz, gleichstimmig behandelt, mit wenigen Ausbiegungen; ohne Begleitspiel könnte er mitunter fast zu den harmonisierten Chorälen gerechnet werden[2]).

Bewegteres Leben fließt in den Choralsätzen, wenn die Melodie von den andern Stimmen umrankt wird, so daß sich schon Gegenkräfte zu regen beginnen[3]). Eigentümlich gemischt zeigt sich Gleichstimmigkeit und Kontra-

[1]) Kantaten Nr. 2, 21, 28, 38, 80, 121, 182, ziemlich schwierig.

[2]) Diese leichte Form, die namentlich heutigen Liebhabervereinen zu empfehlen wäre, findet sich (überwiegend als Abschluß) in den Kantaten 11, 23, 33, 94, 95, 100, 105, 106, 107, 109, 113, 123, 124, 129, 133, 138, 142, 147, 161, 167.

[3]) So in Nr. 5, 16, 41, 91, 98, 99, (100), 107, 122, 127, 128, 129, 130, 186, 192 (2. Chor).

Digitized by Google

punktik in Nr. 20, 26, 114, 126, 178, wobei die künstlerische Anlage zugleich den seelenkundigen Meister verrät. Am großartigsten sind jene Choralsätze, in welchen die Melodie rhythmisch vergrößert (in doppelt so langen Noten) meist oben vom Sopran vorgetragen wird, während ihr die andern Stimmen mit selbständigen Themen den tiefen seelischen Eindruck entgegenspiegeln; auch in dieser Gattung gibt es noch einfachere Gebilde (111, 112), sonst aber sind derartige Sätze geistig und musikalisch von beträchtlicher Schwierigkeit[1]). Ein Chor jedoch, der wirklich annähernd das nachempfände, was Bach in solchen Schöpfungen vorempfunden hat, müßte auch die stumpfste Masse mit fortreißen. Denn diese Choralsätze, zusammen mit den Choralmotetten, offenbaren eine überzeugende Bestimmtheit des Ausdrucks, welche Tausenden von Hörern ebenso wie dem einzelnen in stiller Kammer verständlich sein muß. Selbst wo das Thema in einer Unterstimme auftritt (Nr. 2, 96, auch 10 bringen es im Alt, Nr. 7, auch 21 im Tenor, Nr. 3, 135 im Baß), wahrt Bach dem Stimmgewebe die anschauliche Klarheit. Was bei hundert anderen Tonsetzern Redensart ist: daß der Kontrapunkt nicht Selbstzweck sei, das gilt als volle Wahrheit von Bach. Und überdies helfen ja in jeder Gesangmusik die Worte das Verständnis vermitteln, als eine Art „programmatischer" Unterlage, wie man zu sagen liebt. Es gibt also nicht die Spur einer Entschuldigung, wenn man die Fülle der Kantaten dem Volk heute meist noch vorenthält.

Den Choralsätzen steht, ziemlich gleich an Zahl, die andere Hälfte der frei erfundenen Chorsätze gegenüber. Auch sie können motettenartig ohne Zwischenspiele ineinander gefügt sein (14, 29, 64, 144, 171 = Patrem omni-

[1]) Ungefähr wie die genannten Choralmotetten; nur Fachsängerchöre sollten sich an die Kantaten 1, 3, 4 (Christ lag in Todesbanden, für Chor durchkomponiert!), 7, 8, 9, 10, 62, 78, 92, 96, 97, 101, 118, 125, 135, 137, 139, 140, 177, 180, 192 (1. Chor) heranwagen.

Digitized by Google

potentem der H-moll-Messe, 179 = Kyrie der G-dur-Messe). Die große Menge der andern[1]) müssen wir hier unabgestuft lassen. Choräle mit Rezitativen sind in Nr. 27, 73, 95, 138, und andere eigenartige Gestaltungen weisen Nr. 61 und 93, auch 22 auf. Wenn einmal die Strahlen der Bachschen Kantatensonne über die Musikwelt hinleuchten, dann wird sich in der Menge eine neue Welt des Fühlens und Empfindens regen. Von den Schilderungen süßer Todessehnsucht oder schauerlicher Todesangst, von den herzbrechenden Klagen des geängsteten Gemüts, über tausend menschliche Stimmungen führt uns Bach zum Frieden, zur Zuversicht, zum jauchzenden Sieg; er kündet den Triumph der Unsterblichkeit mit der gleich kräftigen Wucht, womit er Kampf und Streit dahintosen ließ. Der Mann, der alle Arten von Schmerz gekannt hat, gibt uns auch von freudigen Stimmungen sehr reiche und feine Abtönungen, und dies scheint das Bemerkenswertere zu sein. Ein Beispiel für viele: das lateinische Magnifikat läßt ins zarte weibliche Herz blicken, der entsprechende Chorsatz des deutschen drückt die religiöse Begeisterung und Hingabe, das völlige Entrücktsein aus. Und neben der empfundenen Musik beherrscht Bach die geschaute, wenn wir diesen Unterschied aufrecht erhalten wollen. „Sie werden aus Saba alle kommen" — ist dies nicht das Gesicht eines echten Dramatikers?

46. Arien.

Der Aufbau einer Kantate enthält die gleichen Bausteine wie die Oper, sofern sie den Chor nicht abgestreift hat. Zu

[1]) Nr. 6, 11, 12, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 29, 35, 42, 49, 63 (2 Chöre), 65, 66, 67, 68 (2), 69, 70, 71 (4), 72, 74, 75, 76, 77, 79, 102, 103, 104, 105, 106 (2), 108, 109, 110, 119 (2), 120, 131 (3), 134, 136, 141, 142 (2), 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150 (4), 161, 172, 173, 176, 178, 181, 182 (2), 183, 184, 186, 187, 190 (2), 193, 194, 195 (2), 196 (2), 197, 198 (3). Der Leser entschuldige die vielen Zahlen: es ist auf andere Weise nicht möglich, einen gedrängten Überblick zu geben.

Digitized by Google

Eckpfeilern dienen der einleitende Chorsatz und der Schlußchoral, dazwischen gliedern sich in freier Anordnung Arien und Rezitative. Dies der allgemeine Grundplan, dessen Ausführung jedoch die Urteilskraft eines Bach dem einzelnen Stoffe gemäß abändert. Manche Kantaten nehmen den Umfang kleiner Opern an, manche bestehen nur aus einigen Nummern; viele entbehren des ersten Chorsatzes und nicht einmal der Schlußchoral ist den Einzelgesängen immer hinzugefügt. Man kann streiten, welcher Gattung, ob der dramatischen, epischen, lyrischen, diese Kunstwerke eigentlich angehören. Von Oratorium und Oper scheinen sie durch das Fehlen der fortlaufenden Handlung getrennt; Oster- und Himmelfahrtoratorium sind Ausnahmen. Das Weihnachtsoratorium ist eine Sammlung von sechs Kantaten. Hätte Bach deutsche Opernhäuser vorgefunden, so wäre ein deutscher Gluck aus ihm geworden. Die weltlichen Kantaten, zum Teil wirklich dem dramma per musica nachgebildet, reden genügend von Bachs dramatischer Anlage. Allegorische Figuren wie die der Wollust (in der Wahl des Herakles), Puppen wie das Lieschen in der drolligen Kaffeekantate sind leidenschaftlich und lebenswahr erfaßt und gezeichnet! Mangels deutscher Opernpflege — zur italienischen hatte ein Bach keine Lust — zog sich der Genius auf das Gebiet zurück, das in Zeiten äußerer Bedrängnis immer die Zuflucht für Dichter und Tondichter sein wird: die Lyrik. In ihr bewegt sich der Meister am freiesten. Wohl stört vielfach in den Gesängen für Einzelstimme noch die italienische Wiederholungsform, die nur als Wiederholung schöner Musik künstlerischen Genuß bereitet. Wohl sind manche Arien veraltet, weil sie auf undichterische Texte gemacht wurden. Wo aber die Worte nur irgend etwas Bestimmtes, Greifbares, Anschauliches darboten, da formt Bach die Töne mit Herzenslust nach ihnen. Einzelsänger

Digitized by Google

finden namentlich in den Nummern 51—60, 81—90, 151—170, 181—190 Schätze, die man sich nicht ungedankt schenken lassen sollte. Da gerade der Reichtum verwirrt und sich viele nicht zu helfen wissen, geben wir in der Anmerkung zum erstenmal die gewünschte kleine Auswahl, die noch ergiebige Vorräte unberücksichtigt läßt[1]).

Durch diese Nachweise glauben wir dem Verständnis Bachs besser zu dienen als durch Lobreden, die ja doch nie einen Begriff von der Wirklichkeit geben können. Nur über die Bachsche Melodie sind einige Winke notwendig. Bildungen von Mozartschem Ebenmaße (wie in Nr. 93) sind ja ohne weiteres zugänglich. Aber Bach hat den Begriff der Melodie erweitert. Zunächst die sogenanten unsangbaren Tonstufen! Es ließen sich aus Bach mindestens so viele zusammenstellen wie aus Wagner und Wolf (Einführungsbeispiele in Kantate 40). Die Sänger haben damals auch große Septimen getroffen, was ihnen im 19. Jahrhundert unmöglich dünkte. Der Händelschen Vorliebe für Sprünge setzt Bach durchgehends eine sinnvolle Anwendung entgegen. Weiter gliedert er die Bestandteile seiner Melodie nicht einfach nach der Rechnung vier und vier, acht und acht, sondern in den meisten Fällen unregelmäßig. Das macht, er folgt dem Sinn und Tonfall der Worte. Während

[1]) Für Sopran die Nummern: 1, 11, 15, 21, 30, 36, 49, 51, 57, 68, 72, 80, 92, 105, 115, 127, 155, 171, 179, 183, 186, 198. — Für Alt: 11, 12, 29, 30, 34, 35, 43, 53, 54, 79, 81, 86, 87, 102, 103, 116, 117, 144, 154, 161, 169, 170, 175, 187, 198. — Für Tenor: 5, 9, 13, 20, 21, 26, 29, 43, 55, 75, 81, 83, 85, 93, 95, 99, 114, 130, 143, 153, 154, 160, 178, 180, 198. — Für Baß: 3, 8, 10, 13, 20, 26, 40, 46, 56, 57, 62, 70, 73, 81, 82, 86, 87, 89, 104, 126, 127, 130, 168, 178. — Hervorragende Duette: für Sopran und Alt in: 3, 9, 15, 23, 78, 88, 91, 93, 124, 163, 172, 184. — Für Sopran und Tenor in: 42, 112, 185. — Für Sopran und Baß in: 21, 32, 63, 79, 97, 140, 152, 164, 192, 194. — Für Alt und Tenor in: 10, 20, 60, 63, 66, 80, 100, 111, 128, 134, 149, 155. — Für Alt und Baß in: 106. — Für Tenor und Baß in: 33, 44, 146. — Terzette: für Alt, Tenor und Baß in: 150. — Für Sopran, Alt, Tenor in: 122. — Für Sopran, Alt, Baß in: 38. — Für Sopran, Tenor, Baß in: 116. — Dialogformen in: 21, 32, 49, 57, 58, 60. — Bei Breitkopf sind zu allen, bei Peters zu hundert Kantaten Klavierauszüge erschienen.

Digitized by Google

das Bachsche Rezitativ so vollendet ist, als es der italienische Begriff zuläßt, finden wir in Bachs Arien den Wagnerschen Sprachgesang vorgebildet. Nur stand Bach noch unter dem Eindruck des Ziergesangs (der Koloratur). Wie er sich mit ihm abfand, das gibt den Schlüssel zur Eigenart seiner Melodie. Die Verzierung, bemerkten wir früher, hebt das einzelne Wort unterstreichend heraus; es hatte sich der Brauch eingebürgert, die nicht verzierten Teile des Tonstückes mehr allgemein, ja nichtssagend, die Verzierungen aber als das Wesentliche zu behandeln. Bach läßt die ganze melodische Linie aus den Wurzeln des Sprachausdrucks hervorwachsen, während sie sonst wie um eine leblose Säule geschlungen war. Bei ihm ist alles „Verzierung" oder nichts Verzierung. Er schreibt das große Laufwerk ebenso aus wie die kleinen Ausschmückungen, für die man Zeichen hatte. Ziergesang, Veränderungsform, rezitativischer Vortrag finden sich in der Bachschen Melodie zu höherer Einheit zusammen, ein Stoff für den wahren Kunstgesang! Denn so klar die einzelnen Begriffe — oft tonmalerisch entzückend fein und großartig! — herausgehoben sind, so liegt das wunderbare Geheimnis Bachs doch in dem einheitlichen feurigen Schwung, in dem hohen Flug, den seine Melodie, musikalisch betrachtet, nimmt: zum Verständnis mag der Text als „Programm" förderlich sein, den Ausdruck ließe die Musik selbst ohne Worte mit Bestimmtheit erraten! Man spiele nur einmal alles auf der Geige.

Den Arien Bachs steht als Konzertliedern das Orchester zur Seite. Das Hauslied mit schlichter Klavierbegleitung (auf bezifferter Baßgrundlage) berücksichtigte er in den geistlichen Liedern zu Schemellis Gesangbuch und in einigen Arien, die im Notenbuch seiner zweiten Frau Anna Magdalena stehen.

Digitized by Google

47. Der Choral.

Im 17. Jahrhundert war die Volksmusik in die evangelische Kirche eingezogen, im 18. wandelte die Tonkunst das aufgenommene Gut, das in Erstarrung vererbt zu werden drohte, in neues blühendes Leben um. Bach und der Choral sind unzertrennlich. Um aber ganz klar zu sprechen: nicht Bach gewinnt seine Bedeutung durch den Choral, sondern der Choral durch Bach! Hätte ihm das Kirchenlied in der Form und Fassung, wie es gebraucht wurde, das Höchste gesagt, so hätte er es ja nicht bearbeitet! Schon die bloße Harmonisierung der Choräle ist eine Tat des Künstlers, der auf jene Einfachheit verzichtet, welche durch das beschränkte Können der großen Volksmenge gegeben ist. Wir haben von Bach 389 Choräle in gemischtvierstimmigem Satz (bei Breitkopf, nach Ph. Em. Bach). Sie stammen aus Kantaten und aus den größeren Gesangwerken; dort bilden sie meist den Schluß. Das einstimmige Mitsingen der Gemeinde würde gerade den eigentlichen Ausdruck, der in der verwickelten, kühnen Harmonie liegt, zerstören (ein Beispiel: Breitkopf Nr. 47, Christus, der ist mein Leben!). Ph. Em. Bach, Vogler, Zelter haben den alten Bach mißverstanden, indem sie den Satz der Choräle erleichterten: er ist und bleibt Kunstmusik, die in diesem Falle höher als Volksmusik steht. Nebenbei bemerkt, gibt uns die Anzahl der Choräle einen Anhalt für die verlorenen Kantaten: wenn sich 185 Choräle der Sammlung in Gesangwerken nicht vorfinden, so ist also ungefähr die Hälfte auch der Kantaten verloren. Welch ein Verlust!

Die Freiheit der Bachschen Bearbeitung erstreckt sich auch bei den vierstimmigen Sätzen schon auf den Rhythmus: eine große Zahl von Chorälen gibt Bach dem $^3/_4$ Takt zurück, obwohl sie im $^4/_4$ Takt (will sagen, schon ohne Rhythmus) gesungen wurden. Daß die „Ruhezeichen"

Digitized by Google

beim Vortrag nicht als langgedehntes Halten gedeutet werden dürfen, sondern nur einem Riemannschen Lesezeichen ' entsprechen, hat Wolfrum genügend begründet. Auch das Zeitmaß der Choräle wird meist unleidlich verschleppt. Kein Wunder, wenn einem der Choral überhaupt verleidet wird! Mit großer Freiheit hat nun Bach die kirchlichen Melodien in seine Chorsätze verflochten — hier beweist er erst recht, daß ihm der Choral an sich nicht genügt; mit Gesang- und Spielmusik holt er die Stimmung aus ihm heraus, welche der Dichtung oder dem tiefen Gefühle des Tondichters entspricht. Auch bei Einzelgesängen spielt der Choral seine Rolle: bald ist er, mehr oder weniger verändert, der Einzelstimme mit Begleitspiel anvertraut, bald wird er im Zwiegesang durchgeführt, bald macht er den Kern einer kleinen arienmäßigen Melodie, oder er wechselt mit einem Rezitativ ab, oder er erklingt als Begleitung zu einem Rezitativ usw.

Rechnet man zu dem allem die Choralvorspiele für Orgel, so ergeben sich, außer den 389 harmonisierten Chorälen, etwa 366 andere Bearbeitungen. Fünfzehn Choräle sind außer den Harmonisierungen noch 5- bis 13mal verwertet! Dabei zeigt sich Bach nicht nur als musikalischen Tonhelden, sondern als geistvollen Gestalter oder Dichter. Denn die Choralweise stellt er oft innerhalb des Kunstwerks an eine Stelle, wo sie besonders tiefe Erinnerungen, Ahnungen wachruft. Ja der große Bach hat sich auch die Wirkung nicht entgehen lassen, die dadurch entsteht, daß andere und sogar gegensätzliche Texte auf eine gegebene Melodie gesungen werden!

48. Passionen und Messen; Umarbeitungen.

Voll derartiger leitmotivischer Auftritte sind die größeren Gesangwerke. Neben Johannespassion und den vier einfacheren Messen gelten die Matthäuspassion und die Messe

Digitized by Google

in H-moll als höchste Äußerungen Bachscher Kunst. Dort eine unerhörte Fähigkeit, Schmerz mitzuleiden und musikalisch darzustellen, in der Messe die leidenschaftlichste Versenkung in die christliche Glaubenswelt. Vielfach wird angenommen, Bach habe in einseitiger Weise protestantische Bekenntnisse in Musik übersetzt. Seine Bücherei enthielt allerdings zwei Gesamtausgaben Luthers. Aber mit der Musik hat es doch eine andere Bewandtnis: in ihr hören die Unterschiede der Bekenntnisse auf. Sie drückt nicht das Ziel, sondern Bewegung, die Begeisterung aus, liegt also auch jenseits von Geistlich und Weltlich. Sonst könnte Bach nur auf evangelisch-gläubige Gemüter wirken, Palestrina nur auf katholisch-gläubige. Den greifbarsten Beweis für unsere Ansicht besitzen wir in den eigenen Umarbeitungen Bachs. Das Weihnachtsoratorium enthält genau 17 Nummern aus weltlichen Kantaten; in die fünf Messen ist Heiliges und Unheiliges aus Kantaten herübergewandert; die Trauerode (Tombeau, Kantate 198) auf die Königin Christiane Eberhardine (1727) ist zum größten Teil 1731 in die — verlorene — Markuspassion übergegangen. Die Matthäuspassion ist die erweiterte Trauermusik für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (1729). Vielleicht aus falsch verstandener Ehrfurcht wird die Niederschrift dieser Trauermusik seit 1819, als sie aus Forkels Nachlaß versteigert wurde, verborgen gehalten! Doch kann man 9 bis 10 Nummern dem Text nach vergleichen, und es entbehrt nicht eines komischen Beigeschmacks, wenn wir etwa das bekannte Stück Zion und die Gläubigen (Ich will bei meinem Jesu wachen — So schlafen unsre Sünden ein) gesungen denken mit der Wendung (1. Chor:) Geh, Leopold, zu deiner Ruhe, (2. Chor:) Und schlummre nur ein wenig ein. Wir verhehlen uns nicht, daß die Fragen, welche ein vollständiges Verzeichnis der Umarbeitungen Bachs nahelegt (leider ist

Digitized by Google

noch nicht einmal ein solches veröffentlicht!), gar mannigfaltig und verwickelt sind. Es sei nur angedeutet, daß zum Beispiel die gleichen Kunstmittel das eine Mal die Heuchelei (Kantate 179), das andre Mal das Flehen um Erbarmen (G-dur-Messe) auszudrücken scheinen. Wir möchten die Fragen auch nicht ausschließlich aufs Musikalische hinübergespielt wissen, so bewundernswert etwa der hinzugefügte Chorsatz in der 146. Kantate ist, dessen Spielbegleitung aus dem Adagio eines verlorenen Violinkonzerts (= Adagio des Klavierkonzerts in D-moll) stammt; ein anderer beachtenswerter Fall wäre die von Bach besorgte Übertragung von sechs Choralchören aus Kantaten auf die Orgel. Aber so viel ist doch aus den Umarbeitungen klar ersichtlich: wenn sich Bach selbst an Weltlichem musikalisch so nachhaltig begeistern konnte, daß er in allem Ernst solcher Musik nachher geistliche Texte unterlegte, so muß die Unterscheidung von Geistlich und Weltlich anderen, höheren Begriffen weichen.

49. Orchester- und Kammermusik.

Das Orchester Bachs wird schwerlich an Mannigfaltigkeit übertroffen werden. Hier die einzelnen Mittel, die natürlich nirgends auf einmal verwendet sind; sie setzen sich aus altem und neuem, bleibendem Stoff zusammen. Bach benützt, alles in allem, 3 Querflöten, 4 Schnabelflöten, eine kleine Flöte, 4 Oboen, 2 Oboen d'amore (1720 erfunden und von Bach begierig aufgenommen), 2 Fagotte (Keiser kennt allerdings fünfstimmigen Fagottsatz), 3 Zinken; die Streicher setzen sich zusammen aus 2 Violinstimmen, Bratschen (gelegentlich vierfach geteilt), Violoncell, Violetta, Violone (= Violen), 2 Violen da gamba, Kontrabaß (Violone grosso), dazu 2 Violen d'amore, Violino piccolo, Violoncello piccolo; 4 Trompeten, 4 Posaunen (auch selbständig

Digitized by Google

behandelt!), 3 Hörner, Pauken, 2 Lauten, Glockenspiel, selbständige Orgel (in geistlichen), selbständiges Klavier (in weltlichen Kantaten). Einzeln treten gelegentlich hervor oder konzertieren mit dem Orchester Flöte, Oboe, Oboe d'amore, Fagott, die beiden Violinen, Bratsche, Violoncell, Violoncello piccolo, Viola da gamba, Trompete! Dies genügt, um zu erfahren, daß Bach nicht sparsam, sondern freigebig, ja verschwenderisch mit Klängen war. Er wählt immer die bezeichnendsten Mittel des Ausdrucks, ist allerdings dabei vom Zwang der kontrapunktischen oder „obligaten" Schreibweise abhängig und dringt nicht zu Rameaus Freiheit vor. Doch stellt er natürlich auch Gruppen gegen Gruppen (in Kantate 71 viererlei) und wechselt namentlich in den (kleineren) Messen sinnvoll ab. Eigene Sinfonien haben z. B. die Kantaten 12, 18, 21, 35, 75, und Bach hebt selbst die Mitwirkung der Spielmusik hervor, indem er viele Kantaten „Konzerte" nennt.

Die selbständige Spielmusik Bachs, deren zahlreiche Beziehungen zur Gesangmusik (Umarbeitung) wir nicht näher untersuchen können, teilen wir ein in Orchestersuiten, Konzerte, Kammermusik und in Werke je für Violine, Violoncell, Klavier und Orgel allein. In den vier Suiten (die vierte scheint den meisten Dirigenten unbekannt zu sein) senken sich die Wurzeln Bachscher Kunst tief in volkstümlichen Boden. Die Formen der Ouverture, der französischen Ballettsuite sind hier aus deutschem Geiste wiedergeboren. An Erfindung einfacher Melodien kommt Bach einem Mozart gleich. Die Orchestersuiten wurden noch in den achtziger Jahren, als Bach beinahe vergessen war, von Musikbanden öffentlich gefiedelt und geblasen. Die Konzerte Bachs schließen sich der italienischen Entwickelung an, sind also teils concerti grossi, teils Einzelkonzerte. Bei jenen vermeidet der deutsche Meister mit Bedacht den plumpen

Digitized by Google

Wechsel von Soli und Tutti und folgt der französischen Behandlung des Orchesters, indem er die Klangfarben zugleich abtönt und bereichert. Die Besetzung wechselt. Von den „Brandenburgischen Konzerten" erscheinen das 1. und 3. der späteren Orchesterbehandlung, das 6. dem Quartettstil verwandt; das 4. kann man den Violinkonzerten zuteilen. Das zweite ist ein vierfaches Konzert (für Trompete, Flöte, Oboe, Violine), das 5. ein dreifaches (für Klavier, Flöte, Violine), wie das bekannte in A-moll. Die Violine liebte Bach außerordentlich. Erhalten sind zwei Violinkonzerte, ein einzelner Konzertsatz und ein Konzert für zwei Violinen; viel mehr ist verloren. Die meisten Klavierkonzerte gehen auf Werke für Violine zurück. Wir haben sieben Konzerte für ein Klavier, drei für zwei, zwei für drei, und eins für vier Klaviere (letzteres nach Vivaldi). Wäre Bach der ausschließliche Orgler gewesen, für den man ihn hält, so hätte er der Versuchung schwerlich widerstanden, auch für Orgel Konzerte zu schreiben.

Auf dem Gebiete der Kammermusik, die Bach deutlich vom Orchester scheidet, können wir verfolgen, wie er sich des italienischen Musizierens und des unkünstlerischen Generalbasses zu entledigen suchte. Es war immer noch die große Zeit der Trios, aber Bach hat ihr sehr wenig geopfert! Zwei Trios für Flöte, Violine, eins für zwei Violinen, je mit Generalbaß, das ist die ganze Herrlichkeit. Versteckterweise dreistimmig sind aber die sechs Violinsonaten, die drei Viola da gamba-(= Violoncell-)Sonaten und drei Flötensonaten (Peters, Verlagsnummer 234), außerdem eine Violinsuite, sämtlich mit einer von Bach selbst aufgezeichneten Klavierbegleitung, welcher Zweistimmigkeit zugrunde liegt. Von welcher Seite man diese 13 Werke ansehen will, ob sie abgebogene Trios seien, ob aus der Einzelsonate mit beziffertem Baß entwickelt, ob sie vom Klavier

Digitized by Google

herstammen mögen, indem nach Rameaus Weise das Klavier selbst von den andern Tonwerkzeugen begleitet wird (Rameaus Klavierstücke in Konzertform 1741!) — jedenfalls steht fest, daß Bach zum erstenmal bleibende Werke für Kammermusik ohne Generalbaß geschrieben hat (ein Jugendversuch Händels kommt nicht in Betracht)! Bezifferungen finden sich nur noch in den Violinsonaten in E-moll und C-moll (letztere von David herausgegeben), in einer Violinfuge und in drei Flötensonaten (Peters 235). Nun wollen unsere verspäteten Generalbassisten freilich zu den ausgeschriebenen Klavierpartien noch die Begleitung eines zweiten Flügels — ebenso ein Klavier zu den Werken für Violine allein (drei Sonaten und drei Suiten), für Violoncell allein (sechs Suiten)! Man kann ja überall das Klavier dreinpauken lassen, aber daß Bach damit einverstanden wäre, ist füglich zu bezweifeln.

Über den Wert all dieser Kammermusikwerke brauchen wir keine weitschweifigen Reden zu verlieren. Namentlich ragt die Violinmusik über alles empor, was vor Mozart und Beethoven für Violine geschrieben wurde; aber heißes Ringen hat es anscheinend Bach gekostet, die Italiener zu überwinden, denn er beschäftigte sich z. B. mit Vivaldi in einer fast schwärmerisch-hingebenden Weise. Die Melodiebildung der Violinwerke entspricht am meisten jener in den Kantaten. Daß unsere Cellisten weder ihre Sonaten noch ihre Suiten von Bach spielen, darüber braucht man sich nicht zu verwundern!

50. Werke für Klavier und Orgel.

Es fällt auf, daß Bach in Konzert- und Kammermusik der drei- und viersätzigen italienischen Form huldigt, während er fürs Klavier weder Kuhnaus Sonaten noch den Scarlattischen Einzelstücken Folge gibt. Das italienische Konzert

Digitized by Google

hat er ein einziges Mal — meisterhaft — auf dem Klavier nachgebildet. Die Hauptmasse der Klavierwerke scheidet sich in Suiten und in Formen, die mit der Orgel Gemeinsamkeit pflegen; der Orgel selbst bleibt das Choralvorspiel als eigentliches Bereich. Aus diesem Tatbestand darf nicht geschlossen werden, daß Bach an der Entwickelung der Sonate keinen Anteil genommen hätte. Vielen seiner Sätze ist Dreiteiligkeit mit Durchführung aufgeprägt; allerdings liebt es Bach eher, gegen den Schluß zu steigern als zu beruhigen, wie es später Brauch wurde. Ein zweites Thema ist häufig festzustellen — begreiflich bei einem Meister, welcher in der Geschichte des Motivs vor Beethoven die hervorragendste Rolle spielt. Was Bach gehindert haben wird, den Wiener Meistern unmittelbar vorzuarbeiten, ist der kleinliche, liedmäßige Geist, der ihnen Vorbedingung war. Wenn bei Bach die musikalischen Massen in Fluß kamen, stürzten sie lawinenartig hernieder und rissen oft die Grenzpfähle der Wiederholungszeichen fort. Auch mochte ihm der anfangs zopfmäßige Ausweichungsplan für die Tonarten nicht passen. Er, der es nicht für nötig hielt, mit dem Grunddreiklang weder anzufangen noch zu endigen, wollte überall freie Hand behalten. Nicht die Vielstimmigkeit, sondern der schier unüberwindliche Geist des Generalbasses band den Gewaltigen noch einigermaßen, daß er immer wieder in die Grundtonart zurücksprengte, wogegen sich Beethoven ein Vergnügen macht, sie auf lange Strecken zu verlassen.

Fein säuberlich achtet Bach die Teilstriche in den Suiten. Mit den 19 Hauptwerken dieser Gattung (denen sich noch einiges Zerstreute zugesellt) rückt Bach in die vorderste Reihe der Suitenkomponisten. Die sogenannten englischen schicken der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue ein Prélude voraus und schieben vor die Gigue

Digitized by Google

noch geschwind eine lustige Bourrée, Gavotte oder ein Menuett, einen Passepied (immer hübsch paarweise) ein. In den „französischen“ (alle Suiten sind natürlich in gewissem Sinn französisch) fällt das Prélude; dafür faßt der Raum zwischen Sarabande und Gigue bis zu vier Gäste. Sechs bis acht Sätze enthalten die Suiten in der „Klavierübung“, vielleicht die wertvollsten, wenn man sich für eine der drei Sammlungen entscheiden will. Welch phantasiereiche Tondichtungen hat Bach aus den Sätzen der Suite gemacht! Den strengen mehrstimmigen Satz pflegen die bekannten Inventionen und Sinfonien (letztere auch als „dreistimmige Inventionen“ bekannt). Das Wohltemperierte Klavier mit seinen 48 Präludien und 48 Fugen (je zwei für jede Tonart) ist das Werk, welches gleichsam unterirdisch Bachs Andenken fortgeführt hat. Diese großartigen, inhaltreichen Schöpfungen besiegelten den Untergang der Kirchentonarten, die bei Bach selbst (in den Choralvorspielen!) und fortan bei andern nur noch der Feinschmeckerei dienten. Auch die Vorliebe für bestimmte Tonarten z. B., wenn etwas Schönes zu sagen war, für F-moll (bei Händel und vielen Früheren!), konnte sich seit Bach nicht mehr halten. Die Tokkaten, Phantasien (letztere ihres Namens endlich würdig!), Capriccios (eins darunter nach altem Brauch ein Programmstück „Über die Abreise eines Freundes“), viele einzelne Präludien, Fugen und namentlich die vier reizvollen Duette gehören außerdem zum ewigen Bestand der Bachschen Klavierwerke, den zu erschöpfen Ehrensache jedes Klavierspielers ist. Eins der glänzendsten Werke in der Veränderungsform, mit Beethovens Diabelli-Variationen vergleichbar, ist die Aria „mit 30 Veränderungen“ (so anstatt Variationen von Bach selbst genannt, der freilich nicht wie Lully und Rameau in Durchführung eigensprachlicher Namen unterstützt wurde!). Da Bach hier ausdrücklich für

Digitized by Google

ein Klavier mit zwei Tastenreihen schreibt, so können wir das Werk nur an zwei Klavieren vortragen (in Rheinbergers Bearbeitung). Auch mit den schönen, klaviermäßigen „Orgelsonaten" geht es so; sie nähern sich tatsächlich am meisten der Sonatenform. Um den Vorrat für zwei Klaviere vollends zu nennen, verweisen wir auf die Sonate für zwei Klaviere im 43. Band der Bachausgabe und auf die beiden Fugen in der „Kunst der Fuge", jenem tiefsinnigen kontrapunktischen Werk, das Bach im Alter vollendete. (Erläuterungen hat Moritz Hauptmann geliefert.)

Für die Orgel schuf Bach jene stolzen Präludien und Fugen, die in ihrer berauschenden Pracht, in ihrer Fülle tiefen Ausdrucks ohnegleichen dastehen. Dazu die kühnen Phantasien, die (teilweise allerdings lärmenden) Tokkaten, viele gesonderte Präludien und Fugen, die großartig aufgetürmte Passacaglia, die reife Canzona, das weihnachtliche Pastorale, vier Konzerte (aber ohne Orchester) nach Vivaldi — denen die 16 Klavierkonzerte nach Vivaldi beizurechnen sind (Vorlagen stellen außer diesem Italiener auch Telemann, Marcello u. a.; vergleiche die Studien nach Reinken, Albinoni). Freilich müssen diese Orgelschätze, solange uns die Orgelspieler immer nur mit der veralteten D-moll-Tokkata herausrücken, vor allem von den Klavierspielern in das Gehirn der Öffentlichkeit gepflanzt werden (Bearbeitungen von Liszt, Busoni, Stradal, Reger!). Und ebenso steht es mit den 148 Choralvorspielen, unter denen sich wahre sinfonische Dichtungen befinden; wer des erläuternden Wortes bedarf, muß die alten Gesangbücher nachschlagen, da die Anfangsworte nicht immer bezeichnend sind. Die musikalischen Formen durchlaufen von der ausdrucksvoll harmonischen Choralweise, die den Schlußchorälen der Kantaten nahesteht (Beispiel: Herzlich tut mich verlangen), alle nur denkbaren Stufen bis zur kunstvollen

Digitized by Google

Kontrapunktik. Man merkt aber, z. B. in der Fuge: Durch Adams Fall, gar nicht die musikalische Arbeit vor der Stimmungsgewalt. Manchmal sind die Mittel der Veränderung, der Fuge oder des Kanons zugleich aufgeboten, um die Darstellung eines Gegenständlichen mit dem Ausdruck persönlicher Erregung zu verbinden.

Spätere Gesangmusik.

51. Gefälliges für Kirche und Konzert.

Man würde irren, wenn man eine Zeit nach ihrem größten Helden beurteilte. Da müßte Bach etwa 1720 bis 1750 im Mittelpunkt des musikalischen Lebens gestanden haben. Allein die 16 letzten Jahre war er selbst in Leipzig vereinsamt. Man fand seine Musik nicht faßlich genug, und für die Vielstimmigkeit waren wenige Ohren da. Eine Gegenbewegung gegen alles, was in der Musik kunstvoll erschien, hatte sich bis zur Mitte des Jahrhunderts vorbereitet, eine unnütze Neuauflage des Florentiner Geschmacks! Zur Herrschaft gelangte das zahme „Galante", das heißt Gefällige. Dem Unterhaltungsbedürfnis der Fürsten und des Adels antwortete der bürgerliche Sinn für abgeglättete Musik, in welche die Empfindelei recht viel hineinlegen konnte, anstatt daß sich die wahre Empfindung einem Kunstwerk hingegeben hätte. Man erinnere sich, welche Gefühligkeit das Bürgertum ergriff, das sich vor 1789 trotz Friedrich dem Großen doch nur wenig um Öffentliches und Großes bekümmerte. Die Tonsetzer hängen in jener Zeit, da schon breitere Massen den Geschmack vorschreiben, weit mehr als zuvor, freiwillig oder unfreiwillig, von der Menge ab. Die Musik zwischen Bach und Beethoven ist der Ausdruck zeitgenössischen Gefühlslebens, und zwar in allen drei musikalischen Ländern. Für diese Ge-

Digitized by Google

schlechter war ein Bach so gut wie nicht vorhanden. Es ist notwendig, sich diese Senkung anschaulich zu machen — sonst kann man die Eigenart eines Haydn, eines Mozart nicht verstehen. In der beschriebenen Geschmacksrichtung liegt der Grund, warum uns Heutigen die selbstherrliche Kunst eines Bach viel verständlicher ist als die zierliche Feinheit, die süße Empfindsamkeit der „Gefälligen". Etwas Großes oder Erhabenes wurde nur in der Oper geleistet von Gluck und Mozart. Verwunderlich ist, daß Händel in den achtziger Jahren in Deutschland Wurzel faßte. Weimars Boden war hierfür der günstigste. Ein eifriger Vorkämpfer ist auch der brave J. A. Hiller gewesen, der aber zugleich als Leipziger Thomaskantor die Kirchenmusik redlich verflachen half. Er pries Hasse als ihren Retter an und legte statt der frommen Texte glattgekämmte Reimereien vor. So hatte es Bach nun doch nicht gemeint, indem er sich oft am Weltlichen eher als am Kirchlichen begeisterte! Was von Männern wie von J. G. Naumann hervorgebracht worden ist, verrät den Mangel an Begeisterung, der die ganze rationalistische Zeit kennzeichnet. Wenn S. von Böcklin bemerkte, daß wir in der Kirche doch auch Menschen bleiben und bewegt sein wollen, so ist diese künstlerische Sehnsucht nur im Süden erfüllt worden. Was die religiöse Musik eines Haydn (Worte des Erlösers am Kreuz), eines Mozart (Requiem, C-moll-Messe, wiederhergestellt nach Davidde penitente!) und noch Beethovens Christus am Ölberg über das schwächliche Zeitalter emporhob, war die quellreine Erfindung, der völlige Verzicht auf jede Art von Sentimentalität. Haydns und Mozarts Kirchenmusik lebt noch heute ungeschwächt fort; in gerader Linie von ihr stammen Schuberts und Bruckners Messen. Jene Zeit aber und ihre neuen Chorvereine drängten zu dem später sogenannten weltlichen Oratorium hin. Mit wahrem Durst stürzte sich um die Wende des neuen

Digitized by Google

Jahrhunderts die Wiener Tonkünstler-Sozietät, die sich gegen Haydn und Mozart gar nicht schön benommen hatte, auf Haydns Schöpfung und Jahreszeiten. Die Gesänge, für Chor wie für Einzelstimmen, atmen jene familienmäßige Behaglichkeit, die das Ernste nicht allzuernst nimmt, das Heitere ja nicht zur Ausgelassenheit steigern möchte. Auch der Naturſinn ist mehr humoristisch-gesellig als ernst oder romantisch. Ferne sei es, über diese altväterische Gemütsverfassung zu spotten; es ist rührend, wenn alle Dinge in einem warmen, sonnigen Lichte schwimmen.

52. Das deutsche Lied.

Der passendste und schönste Ausdruck der liebeseligen, lyrischen Zeit war das deutsche Lied, dem die französische Chanson entsprach. Was die Franzosen später le lied tauften, weil sie keines hervorbrachten, war ganz etwas anderes: das Kunstlied Schuberts! Im Jahr 1697 gab Philipp Heinrich Erlebach seine erste Liedersammlung heraus. Nach Friedländers Urteil hat dieser Tondichter die schönste Musik geschrieben, die zwischen Schütz und Bach entstanden ist. Die mitgeteilten Proben sind in der Tat von unwiderstehlichem Reiz. Die schlimme Wirkung der Ausländerei und Kunstfeindlichkeit in Deutschland spürt man so recht an dem Versiegen des Liedquells. Nahezu vier Jahrzehnte sind vergangen, ehe wieder etwas Bemerkenswertes veröffentlicht wurde: „Das Augspurger Tafelconfect". Diesen lustigen, derben, süddeutschen Gesellschaftsliedern steht die norddeutsche singende Muse von Sperontes (Johann Sigismund Scholze) als verunglücktes Unternehmen gegenüber. Da waren die Lieder (und Liedarien) Keisers, Telemanns und Görners weit bedeutsamer; letzterer schloß sich an das Volkslied an. Von den Berlinern Marpurg und Krause

Digitized by Google

wurde anfangs der fünfziger Jahre die Einfachheit, namentlich auch in Hinblick auf die französischen Chansons, zum Grundsatz für die ganze musikalische Lyrik erhoben. Damit war einerseits dem Schnörkelgeschmack des Rokoko der Krieg erklärt, andererseits ausgedrückt, was die phantasielose, rationalistische Zeit begehrte. Ph. Em. Bach und Graun, so verschieden in ihrem Wesen, gleichen sich merkwürdig in ihren Liedern. Johann Adam Hiller wurde durch das Singspiel zu einer wärmeren Melodiebildung angeregt; seine Erzeugnisse erfreuten sich bald volkstümlicher Verbreitung. Den wahren Volkston des Liedes traf weiterhin Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800). Reichardt, aus der Berliner Schule hervorgegangen, leitet zuletzt zum Kunstlied hinüber, dessen Begleitung selbständig wird. Zelter ist durch seine Freundschaft mit Goethe an einen Ehrenplatz gekommen, dem sein musikalisches Können nicht entspricht. Ganz ein Kind seiner Zeit, bot er alles auf, dem großen Dichter die großen Tondichter Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz zu verleiden. Einen weiteren Beleg für seine untergeordnete Bedeutung bilden die dreisten Eingriffe in mehrere Kantaten Bachs, die er für den Hausgeschmack umschuf. Seine Enthaltsamkeit an Ausdrucksmitteln des Liedes ist auf Mendelssohn übergegangen.

Den Norddeutschen sind die süddeutschen Musiklyriker Rheineck, dann der weiche Balladenkomponist Zumsteeg, 1760—1802, und ebenso der zweifellos genial veranlagte Daniel Schubart, 1739—1791, an Wärme und Gemüt entschieden überlegen. In Österreich waren es neben Georg Reutter namentlich die großen Tondichter Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, außerdem Dittersdorf, Kauer, Wenzel Müller, die das Liedbedürfnis, zum Teil von der Bühne herab, mit herrlichen Gaben befriedigten, deren viele ja bis heute fortleben.

Digitized by Google

Der allgemeine Eindruck der deutschen Liedzeit stimmt sich etwas herab durch die Erwägung, daß Bündnisse zwischen ebenbürtigen Dichtern und Musikern nicht geschlossen wurden. Wohl scheint der großen deutschen Lyrik die Liebe zur einfachen, edlen melodischen Linie zu entsprechen, aber seinem musikalischen Werte nach kann sich das damalige Lied mit den Dichtungen etwa Goethes nicht entfernt vergleichen.

Die Spielmusik.

53. Geschichtliche Aufgabe.

Der englische Geschichtschreiber Burney erzählt in seinen Tagebüchern von musikalischen Gelegenheiten im Freien, auf der Straße, zum Empfang im Gasthaus; überall Musik, und doch nicht das, was wir unter Pflege der Tonkunst verstünden. Der scheinbare Gegensatz bindet sich als Zusammenhang, wenn erwogen wird, daß die Gelegenheitsmusik mehr durch voreingenommene Stimmung, als durch sich selbst wirkt. Was Singmusik betrifft, so war früher, zu Zeiten eines Schütz, das Wort die begierig erfaßte Handhabe des musikalischen Ausdrucks. Später hinderte es ihn mehr und mehr, weil schon das Wort allein Stimmung machte. So hat sich das deutsche Kunstlied jahrzehntelang mehr um die Melodie als um den Text gedreht. Die sangbaren Weisen gleichen sich oft wie ein Ei dem andern, und dann wundert man sich über die „Vieldeutigkeit der Musik", der man jeden beliebigen Text unterlegen könne. Je weniger von der Singmusik Heil zu erwarten schien, desto notwendiger wurde es, daß die Spielmusik unabhängig vom Wort beredte Sprache und vertiefenden Ausdruck gewinne. Als Anlaß und Ausgang läßt sich zwar auch hier das Unterhaltungsbedürfnis nachweisen, und den

Digitized by Google

meisten Zeitgenossen galt ein Haydn, ein Mozart gewiß nur, insoweit sie gut unterhielten. Uns aber, die wir jetzt schärfer sehen, sind jene gerade dadurch bedeutsam, daß sie den Zündstoff des Ausdrucks, der in allen Gesanggattungen nur noch matt fortglomm, in der Spielmusik feurig anfachten. Dies ist der geschichtliche Sinn des Zeitraums 1750—1800.

54. Die Sonatenform.

Eine allgemein zugängliche Spielmusik bedurfte der klaren Übersicht, eines Planes, in welchem die einfachsten Urformen des musikalischen Geschehens Gestalt gewannen. Das Ergebnis war die Sonatenform. In ihr fanden und bildeten sich unter dem Zwang der leichten Verständlichkeit Bestandteile der verschiedensten Herkunft zusammen, und das Dreiteilige gab gleichsam die Grundform des anschießenden Kristalls her. Zuerst der Aufbau in drei Sätzen. Dahin hatte das italienische Einzelkonzert gewirkt; Bachs italienisches Konzert für Klavier ist wohl die erste wirkliche Klaviersonate. Weiter zurückblickend finden wir in der A. Scarlattischen Opernsinfonie die Dreiteiligkeit Lebhaft — Ruhig — Lebhaft vorgebildet. Auf diese Einheit zog sich also der planlosere Wechsel von Bewegt — langsam, bewegt — langsam, wie ihn die altitalienische Tafelmusik (Kammersonate) vertrat, sinnvoll zurück.

Innerhalb des ersten Satzes, der nach Art der Allemande mäßig bewegte Haltung annimmt, gliedert die Dreiteiligkeit das einzelne in einer so durchdachten Weise, daß der eigentliche Begriff Sonatenform später am ersten Satz hängen geblieben ist. Er besteht aus drei Hauptteilen, ähnlich der A. Scarlattischen Wiederholungsarie; als Mittelsatz bringt aber die Sonate den Durchführungsteil, der folgerichtiger und doch wieder freier die Gedanken des Hauptteils weiterführt oder zusammenprallen läßt. Der ziemlich

Digitized by Google

genaue, ausgeschriebene Wiederholungsteil beruhigt und führt an den Ausgangspunkt zurück. Die primitive Ausweichung nach dem Akkord der fünften Stufe — Schluß des Hauptteils — regelt zunächst den Plan der Tonarten in der einfachsten Weise. Übrigens hatte die Dominante ihre Herrschaft schon in der Suite aufgeschlagen, und da der erste Sonatensatz lange zwischen Zwei- und Dreiteiligkeit schwankt, so dürften die zweiteiligen Tänze der Suite mindestens ebenso maßgebend gewesen sein, wie die italienische Modearie. Jedenfalls pflanzte die Suite ihre Wiederholungszeichen auch in die Sonate; der Hauptteil wird immer wiederholt, bis Beethoven in der neunten Sinfonie die unwürdige Zwangsregel abschafft, die eigentlich Zwei- oder Vierteiligkeit an Stelle der schönen Dreiteiligkeit setzt. Der Gedanke, daß für die ernstere Haltung des ersten und dritten Hauptteils und für die Bewegung des Durchführungsteils die Ouverturenform Lullys Langsam — bewegt — langsam von Einfluß war, ist nicht von der Hand zu weisen.

Der Hegelsche Sinn der Dreiteiligkeit, wonach zwei Gegensätze in höhere Einheit aufgehen, blickt verstohlen auch innerhalb des ersten Hauptteils des Allegrosatzes durch, der den thematischen Stoff entwickelt. Wir beobachten da zwei gegensätzliche Gedanken oder Gedankengruppen, dann eine Schlußwendung, die vermittelt oder versöhnt, wenn die Gegensätze schärfer ausgeprägt waren. Was das Zeitmaß betrifft, so ist hierbei wiederum an die italienische Opernsinfonie zu erinnern. Dem ersten kräftigen Thema tritt ein sanftes, weibliches gegenüber; der Abschluß nimmt das lebhafte Zeitmaß wieder auf. Der Hauptteil des ersten Satzes ist gleichsam ein Abbild der ganzen Sonate.

Der langsame Satz — Andante oder Adagio — folgt, lange Zeit wenigstens, einem weit einfacheren Gedankenplan. Die Liedform ist in ihm ziemlich durchsichtig; das

Digitized by Google

Liedmäßige der Sarabande waltet hier. Der Mittelteil enthält einen ausgeprägten Gegensatz gegen die Hauptgruppe, die sich nachher, etwas verändert wiederholt. Wenn man will, steckt hierin schon die Rondeau-(Rund-)form, die als Abart der Veränderung das willkommene Formgerüst des langsamen Sonatensatzes wird und Mannigfaltigkeit, Steigerung hereinbringt, ohne die Aufmerksamkeit so anzuspannen, wie es der erste Satz tut.

Vollends eignet sich die Rondeau- oder auch die Veränderungsform für den Aufbau des letzten Satzes, der übrigens noch lange mit und ohne Namen an die Gigue erinnert (die niemals gesungen, immer nur gespielt und getanzt wurde). Auch kontrapunktische Künste treiben ihr Wesen wie in der Durchführung des ersten Satzes, so im „Finale" der Sonate. Der Schlußsatz wählt vorderhand eine Form, die so recht dem Unterhaltungsbedürfnis genügt — der Hörer sollte durch den letzten Eindruck möglichst angeregt entlassen werden. Zu höchster Einheit, in ununterbrochener Entwickelung und Steigerung führt erst Beethoven die ganze Sonatenform hinan. Auch war es ihm vorbehalten, die Gegensätzlichkeit, die überall in diesen Musterformen angedeutet war, dramatisch zu verschärfen. Namentlich schwingt der Pendel der Zeitmaße vor ihm nicht so ausgreifend hin und her, und es ist kein Unglück, daß die Petersausgabe einen Mozartschen Sonatensatz mit Adagio bezeichnet, während die Gesamtausgabe Allegro hat.

55. Italienische und deutsche Klaviersonate.

Wenn die musikalische Namengebung oft noch so verwirrt dreinschaut, sie hat doch meist ihre triftigen Gründe. Unter Sonate verstehen wir jetzt die Sonate, welche vom Klavier oder von der Violine ausgeführt wird;

Digitized by Google

doch haben sämtliche Werke der damaligen Kammer- und Orchestermusik auch Sonatenform. Aber an ihnen haftete der Name der Besetzung; man gewöhnte sich vom Quartett zu sprechen und für die Orchestersonate bürgerte sich aus der Oper der uralte Ausdruck Sinfonie ein; wie in der Sprache, so verrät auch in der Musik der Name den geschichtlichen Stammbaum. An den Werken für Violine und Klavier lernte sich vor allem die Form der Sonate. Was die Geige betrifft, so ist freilich der öffentlich zugängliche Stoff so gering, daß man vorderhand darauf verzichten muß, ihren Anteil an der Sonate zu verfolgen. Eher ist dies beim Klavier möglich.

Um 1750 war die italienische Schule ziemlich weit vorgeschritten. Bei Galuppi, dessen bewegliche Natur dem Klavier neue Reize verlieh, treffen wir mehrmals die dreisätzige Sonate im beschriebenen Sinn neben zwei- und einsätzigen Gebilden. Innerhalb des ersten Satzes prägt er Durchführung und Eintritt der Wiederholung gelegentlich scharf aus. Die Gesamtwiederholung des durchgeführten und des ursprünglichen Teils übertrug sich auch auf die deutsche Sonate und blieb lange im Brauch. Hasse, der italienische Deutsche, bildet Galuppi so getreulich nach, daß ein und dasselbe Werk unter diesem und unter jenem Namen in Umlauf gesetzt werden konnte. Dem gelehrten Martini fehlt die zwingende Erfindungskraft. Der feinsinnige Paradisi fesselt durch Entwickelung der Formen wie durch Lebhaftigkeit des Geistes. Der größte Spätitaliener ist wohl Turini, welcher eine ganze Schar von Namen für uns zusammenfaßt. Clementi ist nicht zu verachten: seine stets klare Schreibweise, seine Anforderungen an Spielfertigkeit, nach der andern Seite die Rücksicht auf Anfänger, sein leidenschaftlich-schwungvoller Ausdruck sichern ihm dauernd Bedeutung; er schrieb auch für zwei Klaviere.

Digitized by Google

Während die Italiener trotz ihrem Alberti einen vollstimmigen Klaviersatz liefern, neigen die Deutschen bedenklich zur trockenen Zweistimmigkeit, vielleicht um das Gefällige auf die Spitze zu treiben. Als Kennzeichen der Entwicklung wird häufig angegeben: daß man über den alten Bach hinausging, fortgetrieben von dem Drang nach einfacher Gleichstimmigkeit. Der Drang war allerdings vorhanden; aber Bach hatte ihn überwunden, indem er Melodie und Kontrapunkt zu jener „Polyodie" verband, von der Nickelmann, der geistreiche Berliner, so gelehrt zu reden wußte. Und so ist es nichts als ein fortgeschlepptes Vorurteil, daß Bach einen großen Zeitabschnitt unwiderruflich abgeschlossen habe. Man hätte an Bach anknüpfen können und auch angeknüpft — wenn man nur von seinen Werken mehr gekannt hätte! Hierin liegt die wahre Ursache, warum man — an ihm vorüberging! Sogar seine Söhne scheinen ihn wenig verstanden zu haben, und die Tragik erfüllt sich am herbsten bei Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), dem Liebling des Vaters. In seinem D-moll-Konzert (ohne Orchester) für Orgel rauscht und braust es, als wollte vor Beethoven ein Beethoven erstehen! Manche Fuge oder Polonaise, auch Sonate zeigt die geniale Begabung des Verfassers. Aber gekränkte Ehrliebe (die besten Sachen wurden von den Liebhabern zurückgewiesen!) reizte den Unglücklichen, bis er zuletzt in Liederlichkeit verkam. Der ehrbare Karl Philipp Emanuel (1714—1788), der in Berlin und Hamburg Stellung fand (die Leipziger nahmen ihn nicht), wird in der Regel als Schöpfer der Sonatenform genannt. Erst die späteren Werke zeigen aber die Merkmale der Durchführung und des Eintritts der Wiederholung, wahrscheinlich unter italienischem Einfluß. Schön und mannigfach ausgeprägt ist der Plan seiner Tonarten durch die drei Sätze hindurch. Sein Werk über die wahre

Digitized by Google

Art, das Klavier zu spielen (1753 und 1762), ist eine Hauptquelle für die „Manieren" wie für die Geschichte des Klavierspiels; nachdem Couperin und Rameau so viele Anregungen gegeben, entsprach es der Überlieferung, daß ein so berühmter Klavierspieler über seine Kunst schriftstellerte. Weiter gebührt Christian Johann Bach (1735—1782), der in London sehr gefeiert wurde, ein wichtiger Anteil in der Geschichte der „gefälligen" Sonate; mußte er doch auf englischen Geschmack Rücksicht nehmen. Der junge Mozart hat manches von ihm gelernt. Der „Bückeburger" Bach (1732—1795), dann ein Schüler des alten Bach, Johann Ernst Bach (1722—1777), sind nicht zu vergessen. Beim älteren Fasch, bei Agrell (dieser hat die langsamen Sätze nach Art der Suite noch zweiteilig, das Menuett als vierten oder fünften Satz), dann bei dem netten Wagenseil, dem lieblichen Rolle, dem ausdruckreichen Georg Benda, beim vollentwickelten V. Buttstedt, der Ph. Em. Bach mitunter an Innigkeit gleichkommt, sind interessante Beobachtungen zu machen. Den Kampf zwischen Suite und Sonate, wobei die Suite schmackhafter bleibt, veranschaulichen Nickelmann, Graun, Kirnberger; dieser und Krebs zeichnen sich als Bachschüler durch unverkennbaren Ernst und eine gewisse Großartigkeit aus, während Marpurg als Musiker, Mensch und Schriftsteller gleich widerwärtig ist. Theophil Goldberg, den Bach durch seine 30mal veränderte Arie verewigte, ist dieser Ehre nicht unwürdig; O. A. Lindemann vertritt den erstaunlich tüchtigen Durchschnitt. In Paris nimmt ernstlich eigentlich nur Schobert am Schrifttum für Klavier teil, sofern es die Suite verläßt.

Haydn und Mozart einem größeren Zusammenhang aufsparend, gedenken wir hier nur noch zweier bedeutender Erscheinungen: Häßlers (1747—1822) und Dusseks (1761 bis 1812). Dieser ist durch Lebert und Stark wieder

Digitized by Google

bekannt geworden. Sein Stil ist abhängig von der Zeitströmung. Von Haydn und Mozart ausgegangen, langt Dussek bei Weberschen und Schubertschen Klängen an. Das 44., 61., 70. Werk, ebenso die Cramer gewidmete F-moll-Phantasie sind wohl das Beste von ihm. Häßler scheint feurig-männlicher zu sein und sollte, da er wirklich etwas zu sagen hat, in einer Gesamtausgabe wieder vorgelegt werden. Zu denen, die ins 19. Jahrhundert hinüberleiten, gehört auch der empfindsame Reichardt.

56. Vorgeschichte des Quartetts und der Sinfonie.

Der klare Unterschied zwischen Kammer- und Orchestermusik ist, von Bach abgesehen, der Zeit vor Haydn und Mozart fremd. Weder im Aufbau noch im Gesamtton, weder in der Stimmenzahl noch in der Besetzung herrschte Einheit, weil jeder Ort anderen Einflüssen ausgesetzt war und andere Mittel der Ausführung an die Hand gab. Gemeinsam war nur die Neigung zur tändelnden empfindsamen Unterhaltung. Die Sinfonie der leichten neapolitanischen Oper verdrängte in Deutschland den wohltätigen Einfluß der französischen Ouverture. Wie sich dieser Kampf vollzogen hat, würde erst klar werden, wenn vollständige Programme der Collegia musica ans Tageslicht kämen. Es muß vorderhand genügen, zu wissen, daß die Geschichte der gesamten Spielmusik zwischen der alten Suite und den reifen Werken der Wiener Meister ein weites Wellental bildet, das gleichsam an den Felsen Bachscher Kunst matt vorübergleitet. Im 17. Jahrhundert, solange an der Sprache der Musik gearbeitet werden mußte, gab es keine absichtlichen Unterschiede zwischen Musik für Kenner und für Liebhaber; die Tonsetzer machten, was sie wollten. Das andere Jahrhundert folgt den unvornehmen Anforderungen der Vornehmen und des nacheifernden höheren Bürger-

Digitized by Google

standes. Fux schrieb die Suiten für solche Zuhörer, die keine Musik verstehen. Kein Wunder, wenn allmählich aus der Suite in Österreich die leichte Kassation, die Serenata, oder — der beste Ausdruck — das Unterhaltungsstück, Divertimento wurde.

Die belebte Führung der Stimmen wird durch Gleichstimmigkeit ersetzt; der Marsch läuft dem Tanz den Rang ab. Konzertouverture und Concerto grosso weichen der Konzert- das heißt Opernsinfonie nach neapolitanischer Art. Die Spielfertigkeit schlägt ihr Heim endgültig im Einzelkonzert auf. Der leichte Sinn der Neapolitaner verdrängt auch aus dem Trio, das mit der Zeit zum Quattro geworden war, die feine Mehrstimmigkeit und den ernsten, innigen Ton. Gleichzeitig aber half doch die Dreistimmigkeit der neapolitanischen Sinfonie die Gattung des Streichtrios heraufführen und befestigen. Im allgemeinen behalten die Gebilde, welche der einfach besetzten Kammermusik zustreben, den höheren Wert im Vergleich mit dem mehrfach besetzten Orchester; man halte etwa Placidus Camerlohers Quartette gegen Sammartinis Sinfonien.

Was den Generalbaß betrifft, so kann so wenig, wie seinerzeit der Erfinder, jetzt angegeben werden, wer ihn abgeschafft habe. In der Kammermusik wurde die Baßstimme zuerst wahlweise auch fürs Violoncell bestimmt. Die Bezeichnung des Violoncells als eines konzertierenden schließt dann jeden Zweifel aus: die Stimme ist mitwirkend im gleichberechtigten Sinn, der Generalbaß überflüssig. Verschiedene Gattungen von Musik und verschiedene Orte haben ihre eigene Geschichte, wie die Stegreifbegleitung aufhört. In London mußte sich Haydn seine Sinfonien noch durch einen Begleiter verhunzen lassen. Kochs Wörterbuch hält 1802 den Generalbaß für unentbehrlich. Wer Fühlung mit dem wirklichen Leben hat, der weiß, daß oft

Digitized by Google

die größten Umwälzungen nicht die Absicht derer sind, die das Rad des Geschehens den Berg hinaufrollen, sondern von selbst eintreten, sobald gleichsam die schiefe Ebene dafür vorhanden ist. Was weder der älteren deutschen Suite, noch den Opernkomponisten, welche das Senza cembalo vorzogen, noch auch feinfühligen Künstlernaturen wie Bach oder Tartini gelang, das geschah als natürliche Folge der Musikwirtschaft durch Liebhaber: der Generalbaß hörte auf, weil es mehr und mehr an Ausführenden fehlte! Immerhin hatten Kenntnisse und Übung dazu gehört, die Begleitung nach (un)beziffertem Basse zu spielen. Seit man die Musik wie ein Gesellschaftsspiel aus dem Stegreif betrieb, hörte die Lust zu Übung und Arbeit auf; hat man doch in einem Liebhaberkonzert selbst noch Beethovens neunte Sinfonie ohne jede Probe weggespielt. Haydns und Mozarts Werke brauchten den Generalbaß nicht erst niederzurennen.

57. Haydn (1732—1809).

Die Flachheit der Zeit, aus der ein Haydn emporragte, gibt erst den richtigen Maßstab für die Größe des Mannes. Seine Anstellung als Kapellmeister des Fürsten Paul Anton Esterhazy 1761—1790 beleuchtet ein wichtiges Stück der Musikverhältnisse vor der französischen Revolution: die Fürsten, namentlich im musikalischen Österreich, stellten sich aus der Bedientenschar ihre eigenen Kapellen (Spieler und Sänger) zusammen. Doch verbreitete sich Haydns Ansehen rasch und sein Ruhm wurde ihm in London 1790—1792 und 1794—1795 mit Gold aufgewogen. Die Spielmusik verdankt Haydn vor allem den endgültigen Unterschied zwischen Kammer- und Orchestermusik. Für jene stellte er als Grundgattung, im Anschluß an das ältere Quattro, das Streichquartett fest. Unter den ersten Quartetten (Nr. 1 bis 18, 1755—1771) finden sich noch Kassationen, Not-

Digitized by Google

turnos, Divertimentos; die zweite Gruppe (19—32) mag um 1771 entstanden sein. Dann erst dringt Haydn in das Wesen der Quartettkunst ein und versucht zunächst, die Gattung durch kontrapunktische Arbeit zu vertiefen (in den „großen" Quartetten 33—38; entstanden 1771, nicht 1774). Volle Klarheit verschafft er sich aber erst im Laufe des Jahrzehnts bis 1781, in welchem er keine Quartette, sondern Sinfonien und Klaviersonaten schuf. Ein Umschwung ist bemerkbar in der H-moll-Sonate vor 1776, und in der C-dur-Sinfonie von 1777, worauf die Sinfonien in A-dur und D-moll (1778, 1779) weitere Fortschritte bringen. Doch das Rechte wurde erst bewußt durchgeführt 1781 in den Quartetten 39—44, die „auf eine ganz neue besondere Art" gesetzt sein sollen: das Neue ist die thematische Arbeit.

Auf einem ungeheuren Umweg war damit der Spielmusik das wiedergewonnen, was der alte Bach z. B. im italienischen Konzert meisterhaft vorgebildet hatte: die energievolle Fortführung eines musikalischen Gedankens gleichsam in seine Folgen, das Wachstum des musikalischen Triebs zur Knospe und Blüte. Zu unterscheiden ist davon: nach der einen Seite die kontrapunktisch gebildete Musik, die sich aufbaut durch Wiederholung eines Gedankens in andern Stimmen, oder durch gleichzeitige Ineinanderfügung verschiedener Gedanken; nach der andern Seite: die Veränderung der vollen Melodie in einem neuen Gebilde von gleich großem Umfang, ohne die einzelnen Teile zu verkürzen, zu verlängern (Veränderungsform). Mit der thematischen Arbeit ist der Spielmusik unbeschränkte Freiheit zu folgerichtigem und verständlichem Ausdruck gegeben. Sie hat ihr eigenstes Entwickelungsgesetz gefunden, das höchste zugleich, das der Musik überhaupt beschieden zu sein scheint; denn die thematische Arbeit ist, wie Bachs Arien beweisen,

Digitized by Google

auf Gesangmusik ebensogut anzuwenden, wie in der Spielmusik. Haydn, der schon durch Ph. Em. Bachs Klaviersonaten mächtig angeregt wurde, wäre vom alten Bach selbst gewiß noch gründlicher erschüttert worden.

Die thematische Arbeit setzt einen thematischen Kern voraus, das heißt ein musikalisches Motiv, das an und für sich ausdrucksvoll ist und Kraft hat, den Ausdruck zu steigern oder abzuwandeln. Und der Grund, warum die thematische Arbeit erst durch Haydn wiedergefunden wurde, ist einfach der, daß es den andern Tonsetzern an der nötigen Kraft der Persönlichkeit gebrach: man muß etwas sein, um etwas hervorbringen zu können! Was uns von Haydns Eigenart überliefert ist, bestätigt das Bild, das er uns selbst in seinen Werken gegeben hat: er war eine durch und durch liebenswerte Natur voll Herzensgüte und Herzenseinfalt, rührend bescheiden, aber nicht mit dem Hintergrund der Albernheit, sondern des echten künstlerischen Feuers.

Als Mozart erschien, mußte er sich wie von einer wahlverwandten Natur angezogen fühlen, und seit 1781 machte sich der künstlerische Einfluß des jüngeren Meisters geltend. Die neue Reihe von Quartetten (45—50, entstanden 1787) wäre ohne Mozart nicht so schön reif geworden. Und jetzt erst erreicht Haydn auch in den Sinfonien (1788 die „Oxford"-Sinfonie) die Quartettstufe. Die „Pariser" Sinfonien trugen wohl zur Vervollkommnung der thematischen Arbeit bei, das Streichquartett aber verrät zuerst in ihr den Meister. Die zu beherrschenden Mittel sind hier kleinere. Vier Stimmen sollen selbständig mit- und gegeneinander geführt werden, als wenn aus jeder Stimme eine besondere Person spräche. Einigermaßen gleicht das Quartett einer geistreichen Unterhaltung, nur daß die Gedanken auch gleichzeitig geäußert werden dürfen. Die Sinfonie stellt höhere Aufgaben. Da sollen nicht bloß zwei Geigen, Bratsche

Digitized by Google

und Violoncell selbständig beschäftigt, sondern noch andere Tonwerkzeuge eingefügt werden. Auch diese Kunst lernte Haydn als Esterhazys Kapellmeister. Leider gibt es noch keine Gesamtausgabe, in der sich sein Werdegang verfolgen ließe. Somit ist auch sein Anteil an der Behandlung des Orchesters (Klangeigenschaften der Instrumente, Oktavenverdoppelung der Stimmen usw.!) von demjenigen Mozarts noch nicht genau zu trennen. Auch ist noch fraglich, wieviel Haydn von seinen Wiener Vorgängern, wieviel von den Mannheimern übernommen habe.

Von letzteren hat Riemann in den bayrischen Denkmälern zehn Sinfonien veröffentlicht. Während der Glanzzeit Karl Theodors gedieh 1743—1778 in Mannheim die Orchestermusik bereits zu hoher Blüte, und Johann Stamitz (1717—1761) hatte seine Sinfonien geschrieben, ehe Haydn sich überhaupt in dieser Gattung nur versuchte. Neben ihm sind Franz Xaver Richter und Anton Filtz wichtig. Bemerkenswert ist, daß in 7 Sinfonien von 10 der erste Satz ohne teilende Wiederholung dahinfließt und daß 8 Werke schon das Menuett vor dem Schlußsatz haben, dessen Einführung also keinenfalls Haydns ausschließliches Verdienst ist. Außerdem haben die Mannheimer, die ausgezeichnet eingespielt waren, die Wirkung des an- und abschwellenden Orchesters (samt den Namen crescendo, diminuendo) herausgefunden.

Stamitz hat auch schon Streichtrios, welche Gattung Haydn nachher besonders pflegte. Den Klaviertrios Haydns (Klavier, Violine, Violoncell) scheinen noch die Eierschalen des Generalbasses anzukleben, denn das Violoncell ist noch nicht recht beweglich. Die Violinsonaten gehen mehr vom Klavier als von der Violine aus. Haydns Klaviermusik (bis jetzt sind 34 Sonaten und einige andere Stücke erschienen, worunter F-moll-Variationen und C-dur-Phantasie)

Digitized by Google

schließt sich teilweise an Ph. Em. Bach an, was Enthaltsamkeit von Klangfülle betrifft. Das Menuett ist Mittel- oder Schlußsatz, ohne die drei Sätze zu vermehren.

Haydns geschichtliche Bedeutung beruht auf den Quartetten, deren er 83 geschrieben hat, und auf den Sinfonien, deren Zahl je nach Zuteilung zwischen 100 und 200 schwankt. Wenn der Tondichter sich selbst bekannte, es sei weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponieren, so bestätigt dieser Ausspruch, daß Haydn der ernsthaften Spielmusik ebenso bestimmten Gehalt und Ausdruck geben wollte, wie der Gesangmusik. Wäre Haydn auch im Singspiel oder der Oper, in der er übrigens durch Erfindungsreichtum glänzte, als Meister hervorgetreten, so hätte es ihn vielleicht wie den vortrefflichen Dittersdorf gelüstet, seinen Sinfonien „Programme" mitzugeben; Griesinger berichtet, daß Haydn andeutete, wie er öfters „moralische Charaktere" geschildert habe. Genug; die feurigen wie die friedlichen Sätze der Sinfonien und Quartette zeugen heute noch von der Einbildungskraft des einfachen, aber genialen Mannes.

58. **Mozart** (1756—1791).

Der Künstler, von dem selbst ein Haydn noch lernte, hatte als Eigenart die ähnliche Kindnatur, aber ernster, tiefsinniger; dazu ward ihm die Wohltat vom Leben, daß er, als frühreifer Knabe durch Fertigkeiten glänzend, die Welt sehen durfte und im Verkehr mit Franzosen, Italienern, selbst Engländern dem engen Gesichtskreis seiner Vaterstadt Salzburg von Anfang an enthoben wurde. Volks- und Kunstmusik aller drei musikalischen Völker wirkten auf den wunderbaren Geist Mozarts. Der Fähigkeit, sich alles anzueignen, gebot als Höheres die Schöpferkraft, und diese äußerte sich nicht bloß in der Oper, sondern fast auf allen

Digitized by Google

Gebieten der Spielmusik, so daß wir die Taten dieses kurzen Lebens kaum begreifen können. Den Zeitgenossen galt Mozart, wenn sie ihn überhaupt etwas über den Klavierspieler hinaus gelten ließen, als braver Melodienverfertiger und vielen ist er ja auch nachher lediglich der Bänkelsänger gewesen. Daß er aus einer liedsüchtigen Zeit stammte, ist wahr. Seine Bedeutung beruht aber gerade darauf, daß er seiner Zeit mehr schenkte, als sie wert war, und daß er sie in den besten Werken vernachlässigte und kalt ließ. Die Entwickelung des Sinfonikers setzt in England (1764), diejenige des Quartettkomponisten in Italien (1770) ein. Joh. Christian Bach und noch mehr Tartini, dessen Bedeutung besonders Sandberger hervorhebt, haben auf ihn gewirkt; Mozarts Quartette zeigen von Anfang an etwas wie ein zweites Thema und wie eine Durchführung, im Unterschied von Haydn. Dann aber gewinnt letzterer seinen bestimmten Einfluß (vergleiche die kontrapunktischen Quartette Mozarts von 1773 mit denen Haydns von 1771), bis sich Mozart mit den sechs großartigen Quartetten der Jahre 1782—1785 wiederum frei und überlegen macht. Von den 49 oder 50 Sinfonien (41 im 8. Band, 7 im Ergänzungsband und ein oder zwei weitere) sind fast nur die drei vom Jahre 1788 lebendig geblieben. Sehr zu unserm Nachteil. Denn wollen wir leichte und sanfte Musik genießen, so werden wir sie doch am besten an der Quelle suchen! Unter den 20 ersten Sinfonien ragen hervor 1, 4, 8, 9, 13—16, 19 und 20. Die folgenden bedürfen keiner Auswahl. Haydns Einfluß spürt man in 15, 19, 36, 37. Einleitungen nach Art des französischen Ouvertürenanfangs haben 36—39. Sechzehn Sinfonien sind dreisätzig, die andern viersätzig (nur wenige einsätzig). Der erste Satz hat häufig keine Wiederholung. Auch in den andern Teilen wölbt Mozart möglichst hohe und weite Bögen. Seine

Digitized by Google

langsamen Sätze, dem Lied nachgebildet, sind doch unendlich traulicher und ergreifender als die Liederzeugnisse. Mißwollen und Unverständnis mochten nicht leiden, daß Mozart seine Begabung so melodieschön an die Spielmusik verschwende (Nägeli). Wir nehmen Mozart heute neben der Oper ebenso für die Spielmusik und namentlich als Chromatiker in Anspruch. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß er wie alle große Tondichter, denen noch die Freizügigkeit der Beethovenschen Ausweichungen fehlte, innerhalb der Diatonik von den Halbtönen reichlichsten Gebrauch machte. Sie zeigen unter der Verkleidung des feinen Rokoko das warmblütige, edle Herz, das „den Menschen adelt". Mit welcher Begier sucht Mozart den engen Kreis des Orchesters auszuweiten. Wahrscheinlich war er der erste, der sich der Klarinette (nach dem Vorbild Joh. Chr. Bachs) bemächtigte, die in den fünfziger Jahren auftaucht, wiewohl sie schon ein halbes Jahrhundert vorher (von Denner) erfunden war. Alle vier Holzbläser stellt er allerdings nur in den Sinfonien 31, 35, 40 zusammen, die volle Besetzung (mit Hörnern, Trompeten und Pauken dazu) haben 31 und 35. Doch ist Klarinette auch schon in der 3., dann in der 39. Sinfonie vertreten. Das Sinfonieorchester wurde endlich durch Mozart und Haydn auf Streicher (zum Teil schon fünfstimmig, wenn Violoncelle und Kontrabässe auseinandergehen), Holzbläser (Flöte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte) samt 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken gebracht. Man erkannte, daß am besten jede Tonlage durch entsprechende Tonwerkzeuge vertreten werde, statt daß man ganze Familien zusammenstellte. Auch lernte man (am Quartett) jede Stimme (8—10) nach Rameaus Grundsatz selbständig und frei führen. Mozarts Orchester ist zart und duftig, einer wasserfarbigen Zeichnung gleich. Mit feinstem Klangsinn werden aus den Tonmitteln neue

Digitized by Google

Wirkungen hervorgeholt. Es scheint, als ob Haydn einem Mozart namentlich die Verwendung der Bläser abgelauscht habe.

Der Weg war betreten, auf welchem die Sinfonie durch Beethoven zur Anrede ans Volk weitergeführt wurde; Haydns und Mozarts Sinfonie muten jetzt allerdings eher wie erweiterte Kammermusik an[1]). Dafür wurde das Wesen der letzteren aufs schönste ausgeprägt. Nicht mehr ausschließlich der Tafelunterhaltung, sondern auch dem stilleren Genuß der Musikfreunde in trauter „Kammer" weihte sich diese Musik. In den Werken dieser Gattung, die man heute aufs schmählichste vernachlässigt (wenigstens könnten die Klavierspieler von ihnen Kenntnis nehmen), lebt Mozarts unverfälschtes Gemüt am reinsten fort! Wenn man schon aus Nervosität hochmütig gegen die harmloseren Jugendwerke ist, so sollte man doch nicht unterlassen, neben den 10 berühmtesten Quartetten (und dem 27., Adagio und Fuge!) wenigstens die Streichquartette und die Klavierquartette zu pflegen! Man hat den Eindruck, daß nicht viele Menschen dieser Musik würdig sind. Mozart ist weniger witzig, weniger zu Seitensprüngen und Scherzen geneigt, weniger in der Durchführung glänzend als Haydn; dafür hat er jene rätselhafte Mischung von Anmut und Tiefsinn, die uns noch gewaltiger packt, erschüttert und reinigt.

Mozarts Vater hatte eine der wertvollsten Violinschulen herausgegeben; der Sohn konnte also von früh auf in der Violinmusik heimisch werden. Die ersten Sonaten für Violine und Klavier, ohne Baß, bevorzugen noch das Klavier; etwa von der 16. an ist die Geige gleichberechtigt. Besonders der Anfänger sollte sich diese Schätze nicht entgehen

[1]) An die Kammermusik erinnerte noch lange ins 19. Jahrhundert hinein die Art des Dirigierens, von der ersten Violine aus, nicht mit dem Taktstock!

Digitized by Google

lassen; Peters bietet nur eine Auswahl, Breitkopf alle 45 Sonaten. Das Schrifttum für Violine über Tartini hinaus zu verfolgen verbietet uns der Raum. Was Karl und Anton Stamitz, Franz Benda u. a. leisteten, hatte keinen anregenden Einfluß mehr auf die musikalische Gesamtentwickelung. Von Mozarts Klaviermusik sind vielfach nur die Sonaten bekannt. Und doch bedeuten die Einzelstücke mindestens ebensoviel; z. B. die zweite Phantasie in C-moll, das Rondo in A-moll, die Veränderungen über deutsche, holländische, italienische, französische Weisen. Als einer der ersten stellt Mozart in den 28 Konzerten dem Klavier den Orchesterkörper in der Absicht gegenüber, es mit den Klangfarben des Orchesters wetteifern zu lassen (es gibt auch ein Konzert für 2 und eins für 3 Klaviere). Bei Bachs Konzerten hatte das Orchester noch eine begleitende Mitwirkung. Neu war auch die Einrichtung von Stücken für vier Hände, wozu Mozart durch das Spiel mit seiner Schwester veranlaßt wurde. Herrlich sind die beiden Phantasien, die 3. und 4. Sonate und die Veränderungen in G-dur.

Die Oper.

59. Grétry (1741—1813).

Mit den sechziger Jahren haben wir die Oper verlassen und zwar in Frankreich. Dorthin kehren wir jetzt zurück zunächst zu dem Mann, der die komische Oper vom Vaudeville und Intermezzo für immer befreite: das war Grétry, der Belgier. Seine Werke sind vielfältiger Art und es strömen in sie Quellflüsse verschiedener Herkunft. Er schreibt Ballettopern nach Rameau, in denen die alten reizenden Tänze der Suite, mit neuen zeitgenössischen vermischt, noch einmal ihr Anrecht behaupten. Ernste Opern,

Digitized by Google

lyrische Komödien, die nach Art der großen Oper gestaltet sind. Der stärkste Anteil fällt aber der komischen Oper zu, die sich alle möglichen Titel beilegt, um ihrer Schwester nahezukommen, aber doch nicht ändern kann, daß sie mit dem gesprochenen Wort behaftet ist. Um ein für allemal den im Vergleich zur großen Oper untergeordneten Rang zu brandmarken, verbot nämlich die Regierung der Opéra comique (Name seit 1783), das Rezitativ im Umfang des italienischen zu benützen. Die gesprochene Rede setzte sich also fest in der „Spieloper", und genau genommen war sie ungefähr so viel wert wie das trockene Rezitativ. Auch begünstigten die kleinen liedartigen Formen durch ihre zerstückte Abgeschlossenheit die völlige Unterbrechung der Musik. Grétry selbst suchte die echt französische Einheit des dramatischen Stils nach Kräften zu erhalten; dem Künstler, der den Gedanken des unsichtbaren Orchesters wieder aufnahm, verdanken wir entzückende Naturschilderungen (zum Wolkenflug in Zemire und Azor 1771 vergleiche man die 4. Rheingoldszene!), beredte Zeichnung der handelnden Personen in Gesang und Begleitspiel, dann das Erkennungsmotiv im Richard Löwenherz 1784 (zu dieser Melodie hat Beethoven Veränderungen geschrieben). Der Chanson-Wut legte Grétry noch Zügel an. Auch besaßen die Franzosen ja in der ernsten Oper ein Gegengewicht gegen die Formlosigkeit, die durch das Verbot des Rezitativs drohte.

60. Singspiel und Melodram.

Dagegen hatte Deutschland, das seit den Tagen Keisers um einen eigenen Opernstil rang, unter den Folgen der gesprochenen Rede empfindlich zu leiden. Das Rezitativ, solange es aufrecht erhalten wurde, ließ doch die Hoffnung übrig, daß es dramatisch belebt würde. Seit es ganz aufgegeben war, klafften die Opernteile erst recht zerrissen aus-

Digitized by Google

einander und selbst Mozart, Beethoven, Weber wurden sich nicht ganz klar darüber, daß Rede und Gesang eine schlechte Abwechselung ist. Das Schlimme war, daß in unserer ernsten Oper der Grundsatz der französischen komischen Oper Geltung bekam. Dem Singspiel, solange es sich in den Grenzen der leichten Oper hielt, schadete das Sprechen nichts. Im Gegenteil: es war geschichtlich notwendig, daß wir auf diesem Wege die Volkstümlichkeit der Oper vorbereiteten. Zwischen 1764 und 1788 ergötzte Johann Adam Hiller die Musikwelt durch die Singspiele, die nach (englischem und) französischem Vorbild Lustspiel und Lied verbanden. Hamburgs Oper schien in Leipzig wieder aufzuleben. Hiller hat als Schriftsteller und namentlich als Erzieher zum Gesang bedeutende Verdienste. Von Wien aus waren dem Singspiel weitere Erfolge beschieden, als ihm Dittersdorf Werke wie den Doktor und Apotheker 1786 schenkte. Kauer und Wenzel Müller und in Deutschland Beethovens Lehrer Neefe leisteten Vortreffliches. Aber das Singspiel konnte vom Lied aus zu keinem festen dramatischen Musikstil gelangen und war jedem ausländischen Wind preisgegeben; vielleicht scheiterte es auch an den Kulturzuständen — wird doch berichtet, daß in Köln 1778 die Theaterbesucher Regenschirme aufspannten, um von den Studenten oben nicht beschmutzt zu werden.

Von Seite der Tonsetzer aus konnte an der Oper nach Lust herumgeprobt werden. Der wichtigste Versuch ist das Melodram. Die Anregung ging von Rousseau aus. Wesen und Schicksale seines 1762 gedichteten Pygmalion sind neuerdings von Istel beleuchtet worden. Rousseaus Musik wurde anscheinend gar nicht aufgeführt. Sie enthält Zwischenspiele in geschlossener Form, welche die stumme Gebärdensprache des Schauspielers begleiten sollten. Der Text des Pygmalion kam auch nach Deutschland und wurde

Digitized by Google

von Schweitzer in Musik gesetzt: diese Arbeit ist aber merkwürdigerweise in Wielands Alceste gesteckt worden. Georg Benda versuchte sich von neuem am Pygmalion und hatte dann mit der Ariadne (1775) und der Medea ungeheuren Erfolg; letztere hielt sich über 50 Jahre lang. Im Unterschied von Rousseau schiebt Benda kleine Motive des Begleitorchesters zwischen den schauspielerischen Vortrag. Wort und Ton treffen nur an einigen Stellen zusammen, in denen die Musik einen bestimmten äußeren Vorgang schildert; der Vortrag ist aber nicht rhythmisch angezeichnet. Übrigens sollen auch Versuche vorhanden sein, die Rede als musikalische Singstimme auszusetzen, wodurch man endlich einen musikdramatischen Stil gefunden hätte. Mozart empfing gerade vom Melodram, das die Ausdrucksfähigkeit der Musik steigerte, nachhaltige Anregung; er schuf sogar nach diesem Vorbild eine Semiramis, die leider verloren ist.

61. Gluck (1714—1787).

Aus der Eigentümlichkeit deutscher Opernpflege erklärt es sich, daß Gluck die Vorherrschaft der italienischen Oper nur brechen konnte, indem er an die Pariser Überlieferung anknüpfte. Ging dadurch dem Deutschtum eine wichtige Kraft verloren, so müssen wir doch gestehen, daß auf andere Weise der erste und tödliche Stoß nicht geführt werden konnte. Nachdem Gluck im echt italienischen Stil begonnen hatte (bedeutend ist nur der 1750 für Rom geschriebene Telemach), befaßte er sich in den fünfziger Jahren in Wien mit kleinen komischen Opern, von denen jüngst eine reizende unter dem Titel Maienkönigin (Les amours champêtres) wieder zum Vorschein gekommen ist. Nach französischem Muster gearbeitet, benützt sie zum Teil französische Volksgesänge. Mit dem Orpheus 1762 und der Alceste 1767 (beide in Wien) betrat er die ernste Bahn, die ihn nach Paris führte,

Digitized by Google

wo die drei Meisteropern Iphigenie in Aulis 1774, Armida 1777 und Iphigenie auf Tauris 1779 unter lebhaftester Beteiligung der ganzen Musikwelt aufgeführt wurden. Rousseau selbst mischte sich in den gewaltigen Streit und entschied ihn zu Glucks Gunsten, indem er widerrief, was er früher so hartnäckig verfochten: daß die französische Sprache durchaus untauglich zum Gesang sei. Parteiisch war es von den Gegnern, den braven Piccini als Widersacher Glucks auszuspielen, da der Italiener doch selbst auf französischem Boden geneuert hatte: er ersetzte die Wiederholungsform der Arie, der schon ein Joh. Christian Bach zu Leibe gegangen war, durch die französische Rondeauform. Wie meist in derartigen Kunststreitigkeiten, waren die Grundsätze, die man dem Neuen entgegenhielt, nur Vorwände, um eine mit der Wirklichkeit eng verkettete Macht zu schützen. Gluck hatte gegen sich die ganze italienische Meute, die groß geworden war, weil niemand mehr wagte, mit der Oper Ernst zu machen. Besonders die Vorrede zur Alceste gibt darüber Auskunft.

Übrigens gewährte Gluck, so eng er sich an Rameaus Gestaltung anschloß, doch der allgemeinen Vorliebe für geschlossene Liedform möglichst weiten Spielraum. Seine Arie, deren einfache Melodie den ganzen Ausdruck enthielt, steuerte dem Unwesen der Verzierungen; letztere haben sich dann in die Spieloper geflüchtet. Erst durch Gluck lernte man den vollen Reiz einer schlichtmelodischen Linienführung in der Kunstmusik kennen. Diejenigen freilich, denen ein Tondichter unbequem ist, wenn er das Gegebene prüfend überdenkt, wollten Glucks Erfindungskraft in Verruf bringen, weil sie mit Kunstverstand gepaart sei, und es hat bis auf die neuere Zeit nicht an Richtern gefehlt, die da meinten, Gluck habe weniger durch die Schönheit seiner Melodien, als durch die Kühnheit seiner Grundsätze gesiegt. Als ob

Digitized by Google

Grundsätze anders als durch die Kraft einer Begabung durchgeführt werden könnten. Glucks Melodie, nicht so süß, aber ebenso innig wie die Mozartsche, hat ihre eigene Anmut!

Das Orchester behandelt Gluck streng sachlich; wieviel er von Rameau gelernt hat, ob er noch von Haydn berührt wurde, das sind offene Fragen. Jedenfalls fügt er zwanglos die Bläser zu den Saiten. Armida und Iphigenie in Aulis sind ohne Trompeten und Pauken. Alceste hat Posaune, Orpheus Harfe, Iphigenie auf Tauris Schlagzeug; der alte Zinken ist zum letztenmal im Orpheus verwendet. An Glucks und Mozarts Stil hat in Paris weiterhin der charakterfeste Cherubini angeknüpft — der vierte in der Reihe von Musikdramatikern, die französische Art annahmen und bewahrten. Gluck aber ist für uns schon darum ehrwürdig, weil seine Opern die ältesten sind, die jetzt noch aufgeführt werden. Nach ihm wendet sich der Geschmack endgültig andern, näherliegenden Stoffen zu und das Altertum, neben biblischen und kirchlichen Quellen vor Zeiten die reichste Fundgrube, hat mit ihm seine musikalische Bedeutung erschöpft: die neuen „Helden" des Musikdramas gehören der germanischen Sage an, wie es Herder gewollt hat!

62. Mozart.

Es verlohnte sich, die Jugendwerke des größten dramatischen Meisters jener Zeit wiederaufzuführen: ein bedeutsames Stück Musikgeschichte würde sich da entrollen. Führt uns die verstellte Einfalt nach Italien zur leichten Oper, so Bastien und Bastienne nach Frankreich zu Rosseaus Dorfwahrsager zurück; oder Mithridates zu der italienischen Sängeroper. Aber in allen Lehrstücken Mozarts fesselt der persönliche Einschlag, die kindlich-knabenhafte Harmlosigkeit

Digitized by Google

und Innigkeit. Von Bedeutung wurden die Chöre zum Schauspiel König Thamos. In Paris sollte er durch Gluck ein mehreres von der Wichtigkeit des Chors erfahren. Die französische Musik weckte des Jünglings musikdramatisches Gewissen. Im Idomeneo durchbricht Mozart die Einförmigkeit der Arienkette durch mehrstimmige Gesänge und durch Chöre; nach Glucks Vorbild setzte er auch das Orchester in sein Recht ein, während ihm die Wiederholungsform der Arie zeitlebens heiliger geblieben ist als Gluck. Mit der „Entführung aus dem Serail", die gleichzeitig (1782) in der Heirat Mozarts ein heiteres Gegenstück fand, schuf der junge Meister die erste deutsche Oper, und zwar im vollen künstlerischen Sinn. Holzbauer in Mannheim hatte 1777 den trefflichen Günther von Schwarzburg hervorgebracht, der sich aber musikalisch im Rahmen der italienischen Modeoper hält. Noch weniger kommt Schweitzers Rosamunde (1780) in Betracht. Das Wiener Singspiel hatte sich als das folgenreichste erwiesen. Aus ihm gestaltete Mozart, über das Lied hinausgreifend, eine musikdramatische Handlung, die selbst Rameau und Gluck noch nicht kannten. Diese haben meisterlich dargestellt alle Lagen und Stimmungen, welche sich aus dem Zusammenhang ergeben. Es war ja ein Fortschritt, wenn die Musik überhaupt die Sprache der Leidenschaft sprechen lernte und auch an äußere Eindrücke näher und näher herankam. Was jener Musik noch fehlt, ist die lebendige Beziehung auf die Personen, welche die Handlung tragen. Der Jammer der Aricie, die Klagen des Orpheus, das Gebet der Iphigenie könnten von jeder edlen Person geklagt, gebetet sein. Man versuche aber, Mozarts Arien in der Entführung andern als den bezeichneten und durch sie gekennzeichneten Personen zu geben!... Zum erstenmal in der Geschichte der Oper sind die Stimmgattungen den Handelnden genau angepaßt.

Digitized by Google

Die Zustände des Wiener Singspiels zwangen Mozart, sich wieder der italienischen leichten Oper zu widmen. Es wurden vollendet 1785 Figaros Hochzeit und 1787 (für Prag) Don Giovanni. Diese Werke sind über Tadel und Lob erhaben. Gerade deshalb können wir unbefangen aussprechen, daß Kenntnisse und Reife des Geistes notwendig sind, um sie zu genießen. Je leidenschaftlicher Mozart sich seiner Stoffe bemächtigte, je willkommner ihm die Ablenkung von der entfernten Sagenwelt zur üppigen Wirklichkeit war, desto italienischer, desto zeitlich-bedingter wurden jene Kunstwerke, denen italienische Dichtungen zugrunde lagen. Wir bedanken uns heute dafür, die Jugend mit der Arbeitsscheu der Feudalherren oder gar mit den Erzeugnissen eines Louvet de Couvray eingehend bekannt zu machen. Jener Geist lebt aber im Figaro und Don Giovanni, die man einer deutschen Kunst nur auf dem Umweg zusprechen kann, daß sich der Deutsche Mozart in seine Personen mit einer unheimlichen Selbstverwandlungskraft hineingedacht hat. Die beiden Übersetzungen, selbst wenn das Rezitativ beibehalten wird, zerstören nach Kräften den Eindruck des Italienischen und fördern einen leidigen Wechselbalg zu Tage. Die Personen sind gezähmt und versittlicht, und viele ihrer Äußerungen passen gar nicht zur jeweiligen Musik. Schlimm erging es der Oper Così fan tutte (1790); sie wurde durch Umarbeitung unkenntlich gemacht.

Lange haben die Übersetzungen die Erkenntnis verhindert, mit welcher Meisterschaft Mozart das Orchester zu jenen zahllosen Pinselstrichen benützt, die seinen Gemälden den Eindruck treffendster Lebenswahrheit sichern. Wie in den Ouverturen, so läßt er in jener Häufung musikalischer Einzelzüge die leichte italienische Oper weit hinter sich. In Erstaunen setzt die Trennung der Streicher und Bläser,

Digitized by Google

welche ungefähr Inneres und Äußeres unterscheiden: ebenso fesselt ihre mannigfaltige Verbindung. Zum Sinfonieorchester treten noch andere Tonwerkzeuge. Die Posaune orakelt (nach Gluck) schon im Idomeneo, und läßt im Don Giovanni Schauer des Jenseits mitten in die sinnlichste Lebensfreude hereinwehen. Der zugleich ernste und süße Klang des damals neuen Bassetthorns (das jetzt durch Baßklarinette ersetzt wird) kam in Zauberflöte und Requiem und in andern Gesangwerken zur Geltung. Die Klarinette selbst verwendet Mozart so treffend wie Weber. In der Entführung kommt noch Terzflöte vor; Altoboe (englisch Horn) nur im Figaro. Als Liedbegleiterin dient mehrmals die Mandoline. Das Glockenspiel der Zauberflöte gab in Berlin einen ernstlichen Vorwand, die Aufführung zu hintertreiben!

Im Vergleich mit Gluck sind Naturschilderein in Mozarts Meisterwerken selten. Auch räumt er den Tanzspielen sehr beschränkte Ausdehnung ein. Wo er sie aber einfügt, wie im Don Giovanni, da wird ein kontrapunktisches Prachtstück daraus. Manche Bühnen bemühen sich freilich nicht im geringsten, die dreierlei Tänze auch dem Auge vorzuführen, und der Laie redet immer nur von dem einen Menuett im „Don Juan“ (spanische Fassung des italienischen Namens, natürlich französisch ausgesprochen!). Was den Kontrapunkt betrifft, so hat Mozart, das Kind, die besondere Form der „Nachahmung“ unendlich reizvoll ausgebildet.

Seine letzte Oper war die Zauberflöte (1791), deren Entstehungsgeschichte wohl nie ganz aufzuhellen sein wird. Die neuesten Untersuchungen Komorzynskis machen es wahrscheinlich, daß Bayles Wort: man sollte denken, ein und derselbe habe hier die Worte und die Musik gemacht, in mancher Hinsicht geschichtliche Wahrheit sind. Jedenfalls

Digitized by Google

durchdrang Mozart die in Schikaneders Textbuch angedeuteten lehrhaften Gedanken der Freiheit, der edlen Menschlichkeit mit einer solch feurigen Glut, daß wir dem Meister wohl eine Entwickelung über den Rokokogeist hinaus zutrauen, wie sie später Beethoven unter dem Eindruck der französischen Revolution verwirklicht hat. Auf die Mannigfaltigkeit und doch Einheit des Stils und der Formen, auf die Terzette, die Chöre können wir nicht näher eingehen. Wir verweisen nur noch auf das Mozartsche Finale, das in den Meisteropern überhaupt einen guten Teil jedes Aktes einnimmt, und in welchem eine musikdramatische Behandlung auch Vorgängen und Verwickelungen zuteil wird, die man bis dahin nur dem Rezitativ, in Deutschland der gesprochenen Rede zugewiesen hatte. Der ganze Akt ein solches Finale, und das Musikdrama wäre fertig gewesen! Die Zauberflöte ist die zweite deutsche Oper, zugleich die erste deutsche von ernstem Gehalt, und würde man nicht auf der Bühne das Naturkind Papageno zum Narren herabwürdigen, so könnte wohl das Bewußtsein von der Bedeutung der Zauberflöte als eines Gegenstücks zum Parsifal lebendig werden. Wie sich Mozart in der letzten Lebenszeit vertiefte, erfühlen wir aus seinem Requiem, das er bis auf die Instrumentierung vollenden durfte.

63. Anerkennung Mozarts.

Wenn irgend etwas in der Musikgeschichte betrübt und die Galle erregt, so ist es die Art, wie Mozart von der Mitwelt behandelt worden ist. Sein Leben war vom reifen Jünglingsalter an eine Kette von Leiden; zuletzt warf man den Meister gar in ein Armeleutegrab, ohne daß sich auch nur ein einziger Wiener um die Ruhestätte des Genius bekümmert hätte. Das war der berühmte Mozart, den als Wunderkind die Vornehmen der Welt verhätschelten. Schärfer als hier hat die Tragik und das Martyrium des deutschen

Digitized by Google

Tondichters auch bei Bach und Wagner nicht eingeschnitten. Ein Märchen ist es, was von der raschen Anerkennung Mozarts gefabelt wird. Sonderbarerweise traten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viele Tonsetzer hervor, die selbst dem gutmeinenden Sinn Wahl und Urteil erschwerten: wie viel blieb dem Neid zu sündigen! Da war der nicht unbedeutende, ja großzügige Neapolitaner Jomelli, den Schaul noch 1818 himmelhoch über Mozart stellt; dann die sinnlich-süßen Nachzügler jener Schule, ein Paesiello, den Beethoven in seinen Klavierveränderungen verewigte, ein Paër, der Beethoven aus dem Feld schlug, Traëtta, Zingarelli, Cimarosa, Sacchini und andere. Nicht alle waren so boshaft wie Sarti, der Mozarts Kunst aus der Froschperspektive des untergeordneten Italieners betrachtete; oder so schlangenklug wie Salieri, den selbst J. von Mosel ernst nahm und hochschätzte. In Berlin wurden Mozarts Opern von den Kunstrichtern mit dem ortsüblichen Spott begrüßt; auf den Süden war ja die Stadt immer schlecht zu sprechen, das mußten die Mannheimer wie die Wiener erfahren. Abt Vogler ist sogar als Zerrbild in die Musikgeschichte übergegangen, obwohl er Verdienste um die Tonkunst hatte! Mozart aber, sooft er auch der Kunst Schaden zufügte, das Orchester überlud, chromatische und unsangbare Gesangpartien schrieb, hat zuletzt auch den nordischen Nebel durchbrochen. Ehre den Tapfern, die geholfen haben, daß Mozart wirken konnte! Der Name Partei wäre für sie zu schlecht, wie er für die Gegner des Echten zu gut ist.

64. Deutsche Musikästhetik.

Ähnlich wie in Frankreich ist auch in Deutschland durch die Oper das Nachdenken über Musik angeregt worden. Nicht als ob die beiden Jahrhunderte sonst ein Brachfeld

Digitized by Google

der Kunstlehre dargeboten hätten! Eine Geschichte der Musikästhetik müßte da anfangen, wo überhaupt Kunstmusik anfängt, und besonders den eigenartigen Athanasius Kircher, dann Isaac Vossius, Printz, Kuhnau, Mattheson berücksichtigen. Das Ergebnis wäre vor allem, daß auch in den anscheinend trockensten Zeiten die Musik infolge der Kenntnis der Alten als eine Kunst, Leidenschaften zu erregen, gegolten hat. Zum Beweis, wie klar und schlankweg man früher gedacht hat, führen wir Werckmeister an, der im musikalischen Sieb (1700) dem rechten Gebrauch der Mißklänge unbeschreibliche Gemütsbewegungen zutraut, da die Musik als „Vorbild" der Natur Lust und Unlust in sich trage. Wie hätten auch die Tonsetzer nur einen Schritt weiter kommen können, wenn ihnen etwa die freche Leugnung alles musikalischen Ausdrucks maßgebend hätte sein müssen! Auf was wir zum Abschluß hindeuten möchten, das ist die Beteiligung unserer großen Dichter und Schriftsteller an der Musikästhetik. Klopstock allerdings lernte erst 1763 die Tonkunst schätzen, und die Begegnung mit Gluck 1774 hatte lediglich die Folgen, daß dieser Werke von Klopstock in Musik setzte. Dagegen war Wieland von Jugend auf mit Musik vertraut. Er schrieb die Alceste für Schweitzer und begeisterte sich für Gluck. Der Versuch über das Singspiel (1775 im Teutschen Merkur) erwünscht dieser Gattung die gesunde Fortentwickelung zum Gesamtkunstwerk, und stellt fest, wie verwahrlost die italienische Oper sei. Schiller schreibt 1797 an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte". Goethe antwortete, daß Schiller diese Hoffnung im Don Giovanni auf einen hohen Grad erfüllt gesehen hätte. Bezeichnend ist, daß sich Goethe mehr zu Mozart als zu Gluck hingezogen

Digitized by Google

fühlte. Er schätzte den Wirklichkeitssinn Mozarts und mochte empfinden, daß dessen Welt eine reichere, allseitige war. Leider sind Goethe und Schiller in musikalischen Dingen sehr schlecht beraten worden. Trotzdem, sooft sie ihrem eigensten Sinn Ausdruck liehen, haben beide überraschend Richtiges und Schönes über Musik vorgebracht. So Schiller im 22. Brief über die ästhetische Erziehung, in der Besprechung der Gedichte Matthissons, Goethe in Lehrjahren und Wanderjahren Wilhelm Meisters, in Rameaus Neffen, in Gesprächen mit Eckermann; die Gespräche mit Lobe allerdings ziehen die Schranken: Goethe befürchtet von der Mehrstimmigkeit Nachteile für den Genuß der Musik! Der Gedanke kam 200 Jahre zu spät. Jean Pauls kleinere Schriften (Levana, Natürliche Magie der Einbildungskraft und manche andere) enthalten viele sinnvolle Gedanken über Musik. Die Romantiker liegen jenseits unserer Betrachtung; höchstens wäre der in musikalischer Hinsicht unklare Heinse zu nennen. Nachdrücklich empfehlen wir Eberhards gedankenvolle Schriften, namentlich seine Ästhetik. Auch Eschenburg und Engel boten Anregungen, die um so wertvoller waren, als diese Schriftsteller außerhalb des musikalischen Getriebes standen. Sulzers Kunsthandbuch würde man noch heute mit Nutzen lesen. Krause und Schuback, auch der Engländer Avison sind nicht zu übersehen. Viel zu wenig ist von der Allgemeinheit Schubart als Tonkünstler und Denker gewürdigt. Seine sprühend geistvollen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" bilden zugleich eine wichtige Geschichtsquelle. Die eigentlichen Philosophen (z. B. Kant) gewähren dagegen eine sehr dürftige musikästhetische Ausbeute.

Um so größer zeigen sich Lessing und Herder. Von jenem kommen besonders die Gedanken zur Fortsetzung des Laokoon, Vermischtes zum Laokoon und die Hamburger

Digitized by Google

Dramaturgie (Stück 27!), auch die Literaturbriefe in Betracht, von Herder die Kritischen Wälder, die Briefe zur Beförderung der Humanität, der Aufsatz Iduna, die Kalligone und die Adraftea (4.—6. Stück). Lessing ist im allgemeinen abhängiger von den französischen Enzyklopädisten. Beide heißen die Vereinigung von Dichtkunst und Tonkunst willkommen. Herder, dessen musikalisches Feingefühl sich an Händels Oratorien, an Gluck und an Mozart schulen konnte, ist der Menge und dem Wert seiner zusammenhängenden Gedanken nach der wahre Stifter der Musikästhetik, sofern sie als eine über gelegentliches Nachdenken hinausgehende Wissenschaft erfaßt wird. Das Gesamtkunstwerk, wie es im Musikdrama des 19. Jahrhunderts verwirklicht wurde, hat neben Lessing besonders der einzigartige Herder so unzweideutig herbeigesehnt und so ins einzelne beschrieben, daß unsere große deutsche Kunst mit tausend Fasern an das Fühlen und Empfinden der früheren Geschlechter gebunden erscheint. Wer uns das „Ehrt eure deutschen Meister" zurief, hat zugleich der alten Kunst ein getreues Denkmal gesetzt: den lebendigsten Inbegriff von der feinen Linie, vom treuherzigen Zierat, von der Klarheit und holdseligen Lieblichkeit der alten Musik vermitteln die Meistersinger.

Digitized by Google

Quellen.

Musikgeschichten von Burney, Hawkins, Forkel, Jones-Mosel, Busby, Fétis, Dommer, Reißmann, Ambros-Langhans, Brendel, Lavoix, Köstlin, Kothe, Prosniz, Nagel.

Winterfeld: Gabrieli, Der evangelische **Kirchengesang. Chrysander**: Händel. Spitta: Bach. Bitter: Bachs Söhne. **Jahn**: Mozart. **Marx**: Gluck. K. F. Pohl: Haydn. Holzer: Schubart usw.

Monatshefte für Musikgeschichte; Sammel**bände und Beihefte der Internationalen** Musikgesellschaft; Vierteljahrshefte **für Musikwissenschaft; Jahrbücher der** Musikbibliothek Peters; La rivista **musicale italiana; Musik**wissenschaftliche Studien (Eberling); Musikalisches **Magazin.**

Doktordissertationen der jüngsten musik**wissenschaftlichen Schule.** Rühlmann, Niederheitmann, Wasielewski, Grillet **über die Geige; Weitzmann,** Bie, Méreaux über das Klavier; A. G. Ritter **über die Orgel; Eichhorn** über Trompete und Horn; Lavoix, Gevaërt, Berlioz **über Instrumentation;** Friedländer, Rietsch über das Lied; Bitter, Wan**gemann über das Oratorium;** Zelle, Lindner über die deutsche Oper; Goldsch**midt über die italienische Oper.** La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunder**ten.**

Reimann, Berühmte Musiker; Graf Wal**dersee, Sammlung musikalischer** Vorträge; Riemann, Musiktheorie vom 9.—**19. Jahrhundert;** Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. Wolff, Das **musikalische Motiv; Wölfflin** über Tonmalerei; William Wolf, Musikästhet**ische Aufsätze; Weitzmann,** Verschiedene Abhandlungen.

Eitners Quellenlexikon; Riemanns Oper**nhandbuch und das Verzeichnis** sämtlicher gedruckter Musikalien. Vorreden **der großen Neuausgaben alter** Musik.

Gesamtausgaben von Sweelinck, Schein, Schütz, Purcell, Couperin, Rameau, Händel, Bach, Grétry, Gluck, Mozart, Beethoven; Haydn fehlt noch. Auswahlen aus Friedrich II., den österreichischen Kaisern.

Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Denkmäler deutscher Tonkunst. Denkmäler bayrischer Tonkunst. Denkmäler österreichischer Tonkunst. Sammlungen der Maatschappy tot bevordering der Toonkunst, der Musical Antiquarian Society; Chefs d'oeuvres classiques de l'Opéra française. Trésor des pianistes von Farrenc. Gevaërt: Les gloires de l'Italie. „Kirchenoratorien und Kantaten" (Schütz!).

Außerdem: Eccard, Gesänge. Dittersdorf, Orchesterwerke. Frescobaldi, Orgelwerke. Buxtehude, Orgelwerke. J. K. Fischer, Orgel- und Klavierwerke. Köhler, Klaviermusik aus alter Zeit. Pauer, Alte Klaviermusik, Alte Meister. Urtexte klassischer Musikwerke. The Fitzwilliam Virginal Book. David, Vorschule und Hoheschule. Deldevez, Trilogie.

Digitized by Google

Namen- und Sachregister.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

Abbatini 19.
Absolute Musik 10, 27.
Adagio 42, 117, 130, 131, 144.
Adler 77.
Agazzari 17.
Agrell 134.
Ahle 96.
Air 45.
Akademie 44, 103.
Albert 80.
Alberti 80, 133.
Albinoni 68, 123.
Allegri, Gregorio 17.
Allegro 42, 130, 131.
Allemande 39, 40, 41, 47, 121.
Altoboe 153.
Amati 68.
Ambros 50.
Anerio 17.
Anglebert, d' 73.
Apligny, Bileur d' 86.
Aria 45, 122.
Arie 19, 30, 33, 51, 57, 59, 76, 88, 95, 111, 113, 134, 138, 149, 151.
Aristoteles 85.
Artusi 14.
Ästhetik 157.
Astorga 53, 54.
Aubert der Ältere 70.
Avison 157.

Bach, Andreas 77.
Bach, Anna Magdalena 118.
Bach, Bückeburger 134.
Bach, Johann Christian 134, 142, 143, 149.
Bach, Johann Christoph 106.
Bach, Johann Ernst 134.
Bach, Johann Sebastian 18, 32, 33, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 68—70, 72 bis 74, 76, 77, 81, 87 bis 89, 94, 97, 98, 100—102, 104—126, 127, 129, 133, 135, 138, 139, 145, 155.
Bach, Phil. Em. 114, 127, 133, 134, 139, 141.
Bach, Wilh. Friedem. 133.
Ballard 48.
Ballett 44, 90.
Banchieri 16.
Bardi 6.
Bassani 66.
Bassetthorn 153.
Baßklarinette 153.
Batteux 85, 86.
Bayle 153.
Becher 31.
Beethoven 37, 47, 73, 99, 102, 108, 120—122, 124, 125, 127, 130, 131, 133, 137, 143, 144, 146, 147, 154, 155.
Benda, Franz 145.
Benda, Georg 134, 148.
Benevoli 15.
Berlioz 34, 64, 90, 94, 127.
Bernhard 36, 62.
Biber 59, 64, 65.
Bie 74.
Bird 92.
Bitter 58.
Blainville 70, 85, 86, 104.
Böcklin, S. v. 125.
Böhm, Georg 77.
Boileau 44.
Bordoni, Faustina 91.
Bourree 48, 121.
Branle 48.
Bratsche 25, 63, 64, 117, 139.
Breitkopf 104, 114, 145.
Brockes 58.
Bruckner 125.
Buchmayer 77.
Buffonisten 83.
Bull 92.
Bülow 80.
Buononcini 67, 93.
Burney 104, 128.
Busoni 123.
Buttstedt 134.
Buxtehude 36, 54, 55, 106, 108.

Caccini 7, 8, 23, 99, 100.
Caldara 53.
Cambert 44.
Camerloher 136.
Capriccio 26, 34, 42, 122.
Capua, Rinaldo da 83.
Carissimi 20, 34, 45, 94.
Cavalieri 6, 17, 19.
Cavalli 21, 22, 45.
Cesti 21, 22, 27, 45, 81.
Chaconne 48, 49, 61, 62, 66, 74.
Chambonnières 43, 73.
Charpentier 47.
Cherubini 47, 150.
Chladni 104.
Chromatik 13, 33, 143.
Chrysander 58, 77, 92, 97 bis 99.

Digitized by Google

Cimarosa 155.
Clari 54.
Clarinblasen 25.
Clementi 132.
Collasse 47.
Collegia musica 135.
Corelli 65, 66, 69, 78.
Cornamuse 24.
Corneille 44.
Corrente 41.
Corsi 6.
Couperin, François 43, 73—76, 79, 98, 102, 104, 134.
Couperin, Louis 43.
Courante 39—42, 47, 121.
Couvray, Louvet de 152.
Cramer 135.
Cristofori 72.

Dach 30.
Dandrieu 76.
Daquin 76.
Daube 104.
David 120.
Delisle de Sales 86.
Denner 143.
Descartes 104.
Destouches 47.
Diabelli 122.
Diatonik 143.
Diderot 86.
Dittersdorf 127, 141, 147.
Divertimento 136, 138.
Dommer 87, 98.
Donati 15.
Doni 24, 83.
Double 40, 75.
Dubos 85.
Dudelsack 48.
Dumont 43.
Duphly 76.
Durante 53, 54, 80.
Dussek 134, 135.

Eberhard 157.
Ebner, Wolfg. 40.
Eccard 30.
Eckermann 157.
Eitner 22, 58, 70.
Engel 157.
Englisch Horn 153.
Enharmonik 13.
Enzyklopädisten 84, 86, 158.
Erlebach 60, 126.
Eschenburg 157.
Esterhazy, Paul Anton 137, 140.
Euler 104.
Evremont, St- 44, 86.

Fagott 24, 46, 117, 143.
Falsettisten 22.
Farinelli 24.
Farrenc 76, 77, 92.
Fasch der Ältere 134.
Faustina Bordoni-Hasse 91.
Favart 83.
Feo 53.
Fernando von Medici 6.
Fétis 87.
Filz 140.
Finale 42, 154.
Fischer, Joh. Kaspar 60, 77.
Fistulieren 28.
Fitzwilliam 92.
Flöte 24, 46, 97, 117—119, 143.
Forkel 104—106, 116.
Förtsch 57.
Franck, J. W. 57.
Franck, Melchior 30.
Franz, Robert 107.
Frederici 99.
Frescobaldi 26, 34, 36, 42, 61.
Friedländer 126.
Friedrich II. 91, 124.
Froberger 39, 40—43, 49, 74, 76, 77.
Frottola 12.
Fuge 26, 76—78, 80, 122 bis 124, 144.

Gabrieli, Giovanni 11, 25, 27, 29, 31, 107.
Gagliano 21.
Gagliarda 39, 41.
Galilei, Vincenzo 6, 36, 61.
Galuppi 82, 83, 132.
Gastoldi 15.
Gavotte 48, 121.
Geminiani 69.
Generalbaß 17, 18, 25, 31, 32, 37, 52, 54, 65, 69, 72, 78, 119, 120, 136, 137, 140.
Gerber 87.
Gerhardt, P. 29.
Gesamtkunstwerk 156, 158.
Gesualdo da-Venosa 12, 14.
Gibbons 92.
Gigue 39, 42, 47, 70, 92, 121, 122, 131.
Glockenspiel 118, 153.
Gluck 24, 47, 86, 87, 90, 93, 111, 125, 127, 148 bis 150, 151, 153, 156, 158.
Goldberg 134.
Görner 126.
Goethe 127, 128, 156, 157.
Gottsched 55, 56.
Graun 91, 127, 134.
Graupner 77, 106.
Grétry 145, 146.
Griechische Tonarten 12.
Grieco 79.
Grimmelshausen 84.
Guarneri 63.

Haller 84.
Hammerschmidt 30, 35.
Händel 18, 22, 54, 69, 88 bis 100, 102, 112, 120. 122, 125, 158.
Handpauke 48.
Harfe 25.
Hasse 91, 93, 99, 125, 132.
Haßler, Hans Leo 29, 30.
Häßler 134, 135.
Hauptmann, Moritz 123.
Hawkins 104.
Haydn 46, 47, 59, 61, 64, 93, 125—127, 129, 134 bis 144, 150.
Hegel 130.
Heinse 157.
Herder 150, 157, 158.
Hiller, J. A. 99, 105, 125, 127, 147.
Holbein der Jüngere 92.
Holzbauer 151.
Horn 25, 118, 143.

Jagdhorn 46.
Jean Paul 157.
Instrumentierung 26.
Intermedien 82.
Intermezzo 145.
Jomelli 155.
Josquin 34.
Istel 86, 147.
Kammermusik 42, 59, 60, 67, 144.
Kant 157.

Digitized by Google

Kantoreien 55.
Kanzone 26, 27, 42, 61, 123.
Karl Theodor 140.
Kassation 186, 187.
Kastraten 23, 24.
Kauer 127, 147.
Keiser 54, 55, 57—59, 98, 117, 126, 146.
Kepler 104.
Kerll 34, 35.
Kirchentonarten 12, 13, 34.
Kircher, Athanasius 156.
Kirnberger 104, 134.
Klarinette 143, 153.
Klopstock 156.
Koch 136.
Komödie 146.
Komorzynski 153.
Kontrapunkt 9, 12, 19, 32, 43, 64, 78, 124; 133, 153.
Konzert 67—70, 145.
Krause 126, 157.
Krebs 134.
Krieger, Johann 58, 77.
Krieger, Johann Philipp 58, 60, 77.
Krummhorn 24, 42.
Kuhnau 73, 76—79, 120, 156.
Kunstgesang 8.
Kunstlied 128.
Kunstmusik 12, 22, 28, 30, 37, 38, 40—42, 149, 156.
Kusser 57.

Labruyère 44.
Lacepède 86.
Lafontaine 44.
Lalande 47.
Landi 19, 20, 81.
Lassus 6.
Laute 7, 13, 25, 52, 71, 118.
Lebègue 73.
Lebert 134.
Leclair 70, 74, 98, 104.
Lee 98.
Legrenzi 27, 66.
Leo, Leonardo 53.
Lessing 56, 85, 157, 158.
Liedform 149.
Lindemann 134.
Liszt 123.
Lobe 157.
Locatelli 69.
Loeillet 73.
Logroscino 82.
Lotti 53, 54.
Ludwig XIV. 55.
Lully 44—52, 57, 70, 73, 74, 80, 88, 90, 93, 122, 130.
Luther 28, 34, 116.
Lyra 25.

Madrigal 7, 12, 14, 15, 30, 31, 81.
Maggini 63.
Mandoline 153.
Marcello 53, 80, 123.
Marchand 73.
Marenzio 12, 14, 30.
Marius 72.
Marpurg 104, 126, 134.
Martini 104, 132.
Mattheson 41, 55, 71, 104, 156.
Matthisson 157.
Mayr, J. K. 60.
Mazarin 44.
Mazocchi 19.
Melodram 147, 148.
Mendelssohn 127.
Menestrier 47.
Menuett 47, 121, 134, 140, 141, 153.
Mersenne 14.
Merula 67.
Mizler 104.
Monsigny 83.
Montesquieu 86.
Monteverde 14, 19, 20, 21, 25—27, 30.
Mosel 155.
Mosewius 107.
Motiv 34, 41, 66, 97, 139, 146, 148.
Mottl 107.
Mouret 47.
Mozart 24, 70, 90, 102, 112, 118, 120, 125—127, 129, 131, 134, 135, 137, 139, 140—145, 147, 148, 150—155, 158.
Muffat, Georg 60, 61, 77.
Muffat, Gottlieb 77.
Müller, Wenzel 127, 147.
Musette 48.
Musica ficta 13.
Musikästhetik 158.
Musikdrama 158, 158.

Nagel 92.
Nägeli 143.
Naturmalerei 11, 89.
Natursinn 84, 85, 95, 126.
Naturvorstellung 33.
Naumann, J. G. 125.
Neefe 147.
Neri 66.
Nickelmann 133, 134.
Nietzsche 5.
Notturno 138.

Oboe 24, 39, 46, 97, 117 bis 119, 143.
Opitz 35, 84.
Oratorium 20, 32, 50, 94 bis 96, 111, 125.
Orthodoxie 55.
Osiander 28.

Pachelbel 62, 76.
Paduane 39.
Paër 155.
Paesiello 155.
Paganelli 80.
Palestrina 6, 11, 17, 20, 34, 107, 116.
Paradisi 132.
Partita 40.
Partitur 16, 58.
Pasquini 75, 79.
Passecaille 48, 49, 61, 75, 123.
Passepied 48, 122.
Pastorale 123.
Pauke 11, 46, 117, 143, 150.
Pavane 39.
Pergolese 53, 82, 83.
Peri 7.
Perrin 44.
Pescetti 80.
Peters 119, 120, 131, 145.
Pezold 60.
Phantasie 26, 37, 122, 123, 135, 140, 145.
Philidor, André Danican 83, 103.

Digitized by Google

Philidor, Anne Danican 103.
Piccini 149.
Pietismus 35, 55.
Pileur d'Apligny 86.
Platon 9.
Polonaise 133.
Polyodie 133.
Pommer 24.
Porpora 54, 80, 93, 99, 100.
Posaune 25, 31, 39, 117, 150, 153.
Präludium 26, 59, 61, 62, 76, 77, 121—123.
Prätorius, Michael 14, 30.
Printz 156.
Programmusik 10, 78, 122.
Proportio 39.
Provenzale 50.
Prüfer 39.
Purcell 92.

Quantz 91.
Querflöte 117.

Racine 44.
Rameau 47, 49, 70, 74, 75, 87—90, 97, 98, 103, 104, 118, 120, 122, 134, 143, 145, 149—151, 157.
Rankett 24.
Rationalismus 56, 125.
Rauch 57, 60.
Reformation 28, 84.
Reger 123.
Reichardt 105, 127, 135.
Reichel 56.
Reinken 40, 77, 123.
Renaissance 8, 11, 84.
Requiem 154.
Reutter 127.
Rezitativ 19, 21, 32, 45, 51, 59, 65, 82, 88, 93, 111, 113, 115, 146, 153.
Rheinberger 123.
Rheineck 127.
Ricercar 26, 42, 61.
Richter, Franz Xaver 140.
Riedel 107.
Riehl 54.
Riemann 115, 140.
Rietsch 60.
Rigaudon 48.
Rinuccini 67.
Ritornelle 27, 48.
Ritter, Christian 77.
Rochlitz 54.
Rolle 134.
Romantiker 157.
Rondeauform 48, 75, 131, 149.
Rondo 73, 145.
Rosenmüller 59.
Rousseau 24, 83—87, 147 bis 150.
Ruft 106.

Sachini 155.
Sales, Delisle de 86.
Salieri 155.
Sammartini 136.
Sandberger 84, 142.
Sarabande 39, 41, 42, 47, 49, 70, 77, 121, 122.
Sarti 155.
Scarlatti, Alessandro 46, 49, 50—52, 60, 68, 79, 88, 129.
Scarlatti, Domenico 79, 80, 102, 120.
Schalmei 24.
Schaul 155.
Scheibe 104.
Scheidt 38.
Scheiffelhut 60.
Schein 30, 39, 40, 42.
Schemelli 113.
Scherzo 42, 47.
Schiller 156, 157.
Schlagzeug 150.
Schmicorer 60.
Schnabelflöte 117.
Schobert 134.
Scholze 126.
Schott 57.
Schröter 72.
Schuback 157.
Schubart 101, 127, 157.
Schubert 125—127, 135.
Schulz, Peter 127.
Schürmann 58, 59, 91.
Schütz 30—36, 126, 128.
Schweitzer 148.
Schweizerpfeife 24.
Sebastiani 55.
Sedaine 84.
Seiffert 37, 97.
Sekunde 26.
Senaillié 70.
Senfl 29.
Septimenakkord 14.
Serenata 136.
Siciliana 79.
Silbermann 72.
Sinfonie 27, 42, 46, 60, 80, 118, 122, 130, 132, 135, 136, 138—144.
Sinfonieorchester 153.
Singspiel 147, 151, 152, 156.
Sonate 42, 52, 59, 65, 66, 73—80, 120, 123, 129 bis 134, 138, 140, 145.
Sonatenform 123, 129.
Sordinen 24.
Sorge 104.
Spätneapolitaner 90.
Speröntes 126.
Spielmusik 10, 15, 18, 21, 25, 29, 30, 36—38, 46, 47, 51, 52, 57, 59, 60, 61, 67, 68, 72, 73, 76 bis 78, 86, 97, 106, 115, 118, 128, 129, 135, 137—139, 141, 142.
Spieloper 146, 149.
Spitta 106, 107.
Stainer 63.
Stamitz, Anton 145.
Stamitz, Johann 140, 145.
Stamitz, Karl 145.
Stark 134.
Steffani 53, 57.
Stephen 98.
St-Evremont 44, 86.
Stimmgattung 151.
Stradal 123.
Stradella 50, 52.
Stradivari 63.
Streicher 152.
Strungk 57, 65.
Suite 27, 34, 38—43, 49, 52, 59—61, 65, 66, 78—80, 92, 97, 118—121, 130, 134—137, 145.
Sulzer 86, 157.
Sweelinck 36—38.
Synkopierung 29.

Taktwechsel 29.
Tambourin 48.
Tanzspiele 153.
Tartini 69, 70, 98, 104, 142.
Telemann 58, 106, 123, 126.

Digitized by Google

Temperierung 14.
Terzflöte 153.
Theile 57.
Thibaut 54.
Tieffenbrucker 63.
Toccata 26, 37, 42, 62, 76, 122, 123.
Tombeau 41, 43, 90.
Tonmalerei 34, 78.
Torelli 69.
Traëtta 155.
Tremolo 101.
Triller 101.
Trio 46, 70.
Tripla 89.
Trompete 11, 24, 25, 27, 46, 60, 117—119, 143, 150.
Tunder 36.
Turini 132.

Vaudeville 145.
Vecchi 10.
Venosa Gesualdo da 12.
Veracini, A. 66.
Veracini, Fr. 69.
Veränderung (Variation) 36—40, 49, 61, 62, 145.
Verovio 104.
Verzierungen 8, 33, 35, 38, 80, 113, 149.
Viadana 17.
Vielchörigkeit 16.
Vieth 104.
Vilanellen 30.
Viola da Gamba 64, 97.
Violen 25, 26, 63—65, 117 bis 119, 145.
Violine 31, 35, 59, 63—67, 68—70, 97, 117—132, 140, 144.
Violoncell 64, 97, 117.
Violone 65, 117.
Virginal 92.
Vitali, G. B. 66.
Vitali, Tommaso 66.
Vivaldi, Antonio 68, 69, 119, 120, 123.
Vogler 114, 115, 155.
Volksgesang 28, 148.
Volkslied 12.
Volksmelodie 7.
Volksmusik 7.
Volkstanz 38.
Vorspiel 27, 68.
Vossius 156.

Wagenseil 134.
Wagner 41, 112, 113, 155.
Walsh 98.
Walther 28, 59, 64, 65.
Weber 127, 135, 147, 153.
Weckmann 36.
Werckmeister 14, 156.
Wieland 148, 156.
Winterfeld 98.
Wolf, Hugo 112.
Wolfrum 107, 115.
Wortmalerei 12.

Zacconi 8.
Zarge 63.
Zarlino 6.
Zelter 114, 127.
Ziergesang 33, 52, 113.
Zingarelli 155.
Zinken 24, 31, 42, 117, 150.
Zipoli 79.
Zumsteeg 127.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Ackerbau- u. Pflanzenbaulehre von Dr. Paul Rippert in Berlin u. Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 232.

Agrikulturchemie. I: Pflanzenernährung v. Dr. Karl Grauer. Nr. 329.

Agrikulturchemische Kontrollwesen, Das, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Akustik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Prof an der Univers. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— **Musikalische,** v. Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Univers. Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

Algebra. Arithmetik u. Algebra v. Dr. H. Schubert, Prof. a. d. Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

Alpen, Die, von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität Graz. Mit 19 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, v. Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abb. Nr. 124.

Altertumskunde, Griechische, von Prof. Dr. Rich. Maisch, neubearb von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

— **Römische,** von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vollb. Nr. 45.

Analyse, Techn.-Chem., von Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidgen. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — Repetitorium und Aufgabensammlung z. Differentialrechnung v. Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

— — II: Integralrechnung. Von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium i. Stuttgart. M. 89 Fig. Nr. 88.

Analysis, Höhere, Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.

— **Niedere,** von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

Arbeiterfrage, Die gewerbliche, von Werner Sombart, Prof. an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.

Arbeiterversicherung, Die, v. Prof. Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.

Arithmetik und Algebra von Dr. Herm. Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— — Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra v. Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Armenwesen u. Armenfürsorge. Einführung in die soziale Hilfsarbeit von Dr. Adolf Weber in Bonn. Nr. 346.

Ästhetik, Allgemeine, von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an d. Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.

Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. v. Dr. W. F. Wislicenus, Prof. a. d. Univers. Straßburg. Mit 36 Abb. u. 1 Sternk. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

Aufgabensammlg. z. Analyt. Geometrie d. Ebene v. O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.

— — **d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 8 Fig. Nr. 309.

— **Physikalische,** v. G. Mahler, Prof. der Mathem. u. Physik am Gymnas. in Ulm. Mit d. Resultaten. Nr. 243.

Digitized by Google

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate von Wilh. Weitbrecht, Prof. der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr 302.

Bade- und Schwimmanstalten, Oeffentliche, von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Fig. Nr. 380.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Betriebskraft, Die zweckmäßigste, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- u. Betriebskosten. M 14 Abb. Nr. 224

— — 2. Teil: Verschiedene Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 29 Abbild. Nr. 225.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Biologie der Tiere, Abriß der, von Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Nr. 131.

Bleicherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Wilhelm Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbild. Nr. 303.

Buchführung in einfachen und doppelten Posten von Rob. Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranst. u. Do3. d. Handelshochschule3. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Fig. Nr. 71.

— **Analytische**, von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— — II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

— **Anorganische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.

— — siehe auch: Metalle. — Metalloide.

Chemie, Geschichte der, von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264,

— II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

— **Organische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

— **Physiologische**, von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— — II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.

Chemisch-Technische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 8.

Dampfturbinen, Die, ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Hermann Wilda, Oberlehrer am staatl. Technikum in Bremen. Mit 104 Abbild. Nr. 274.

Digitized by Google

Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl m. Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenbetonbau, Der, von Reg.-Baumeister Karl Rößle. Mit 75 Abbildungen. Nr. 349.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hüttening. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

— II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Eisenkonstruktionen im Hochbau von Ingenieur Karl Schindler in Meißen. Mit 115 Fig. Nr. 322.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrochemie von Dr. Heinr. Danneel in Friedrichshagen I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Fig. Nr. 252.

— — II. Teil: Experimentelle Elektrochemie, Meßmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen. Mit 26 Fig. Nr 253.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. M. 47 Fig. Nr. 196.

— — II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Fig. Nr. 197

— — III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Fig. Nr. 198.

Entwicklung, Die, der sozialen Frage von Prof. Dr. Ferdinand Tönnies. Nr. 353.

Entwicklung, Die, der Handfeuerwaffen, s.: Handfeuerwaffen.

Entwicklungsgeschichte der Tiere von Dr. Johannes Meisenheimer, Prof. der Zoologie an der Universität Marburg. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 46 Fig. Nr. 378.

— — II: Organbildung Mit 48 Fig. Nr. 379.

Epigonen, Die, des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königl. Preußischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Taf. Nr. 175.

Ethik von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 1. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 268.

— — 2. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 269.

Explosivstoffe. Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 6 Abbild. u. 12 Tab. Nr. 333.

Familienrecht. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr Heinrich Titze, Prof. a. d. Univ. Göttingen Nr. 305.

Färberei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei u. ihre Hilfsstoffe v. Dr. Wilh. Massot, Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie i. Krefeld. M. 28 Fig. Nr. 186.

Feldgeschütz, Das moderne, I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850 bis 1890, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 305.

Digitized by Google

Feldgeschütz, Das moderne, II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbild. Nr. 307.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Kellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. M. 56 Fig. Nr 288.

Fette, Die, und Oele sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikation und die Harze, Lacke, Firnisse mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und die Fette und Öle. Nr. 335.

— — II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbild. Nr. 336.

— — III: Harze, Lacke, Firnisse. Nr. 337.

Filzfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 148.

Fische. Das Tierreich IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Mit 37 Abbild. Nr. 356.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. a. Gymn. in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fremdwörterbuch, Deutsches, von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Gardinenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Technischen Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Gaskraftmaschinen, Die, von Ing. Alfred Kirschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Techn. Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. - Länderkunde.

Geologie in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Taf. mit 51 Fig. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Prof Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— — **Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Fig. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— — **Aufgabensammlung z. Analyt. Geometrie d. Raumes** von O. Th. Bürklen, Prof. a. Realgymn. i. Schwäb.-Gmünd. M. 8 Fig. Nr. 300.

— **Darstellende,** von Dr. Robert Haußner, Prof. an der Univ. Jena. I. Mit 110 Fig. Nr. 142.

Digitized by Google

Geometrie, Ebene, von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Fig. Nr. 41.

— **Projektive**, in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Professor an der Universität München. Mit 91 Fig. Nr. 72.

Geschichte, Badische, von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **der Christlichen Balkanstaaten** (Bulgarien, Serbien, Rumänien, Montenegro, Griechenland) von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 331.

— **Bayerische**, von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **des Byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

— **Deutsche, I: Mittelalter** (bis 1519) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymn. in Berlin. Nr. 33.

— — **II: Zeitalter der Reformation und der Religionskriege** (1500–1648) von Dr. F. Kurze, Professor am Königl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 34.

— — **III: Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs** (1648—1806) von Dr. F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 35.

— — siehe auch: Quellenkunde.

— **Englische**, von Prof. L. Gerber, Oberlehrer in Düsseldorf. Nr. 375

— **Französische**, von Dr. R. Sternfeld, Prof. a. d. Univers. Berlin. Nr. 85.

— **Griechische**, von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der deutschen Univers. Prag. Nr. 49.

— **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Univers. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.

— — 2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrh. Nr. 217.

— **Israels** bis auf die griech. Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

Geschichte Lothringens, v. Dr. Hermann Derichsweiler, Geh. Regierungsrat in Straßburg. Nr. 6.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univers. München. M. 9 Bild. u. 1 Kart. Nr. 43.

— **Oesterreichische, I**: Von der Urzeit bis zum Tode König Albrechts II. (1439) von Professor Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. Mit 11 Stammtaf. Nr. 104.

— — **II**: Vom Tode König Albrechts II. bis zum Westfälischen Frieden (1440 bis 1648), von Prof. Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. Mit 8 Stammtafeln. Nr. 105.

— **Polnische**, v. Dr. Clemens Brandenburger in Posen. Nr. 338.

— **Römische**, von Realgymnasial-Dir. Dr. Jul. Koch in Grunewald. Nr. 19.

— **Russische**, v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl. am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

— **Sächsische**, von Professor Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

— **Schweizerische**, von Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.

— **Spanische**, von Dr. Gustav Diercks. Nr. 266.

— **Thüringische**, von Dr. Ernst Devrient in Jena. Nr. 352.

— **der Chemie** siehe: Chemie.

— **der Malerei** siehe: Malerei.

— **der Mathematik** s.: Mathematik.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.

— **der Philologie** s.: Philologie.

— **der Physik** siehe: Physik.

— **des deutschen Romans** s.: Roman.

— **der Seemacht** s.: Seemacht.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

— **des deutschen Unterrichtswesens** siehe: Unterrichtswesen.

— **des Zeitungswesens** s.: Zeitungswesen.

— **der Zoologie** siehe: Zoologie.

Geschichtswissenschaft, Einleitung in die, von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 270.

Digitized by Google

Geschütze, Die modernen, der Fußartillerie. I: Vom Auftreten der gezogenen Geschütze bis zur Verwendung des rauchschwachen Pulvers 1850—1890 v. Mummenhoff, Major beim Stabe des Fußartillerie-Regiments Generalfeldzeugmeister (Brandenburgisches Nr. 3). Mit 50 Textbildern. Nr. 334.

— — II: Die Entwicklung der heutigen Geschütze der Fußartillerie seit Einführung des rauchschwachen Pulvers 1890 bis zur Gegenwart. Mit 31 Textbildern. Nr. 362.

Gesetzbuch, Bürgerliches, siehe: Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbehygiene von Dr. E. Roth in Potsdam. Nr. 350.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Prof. an d. Handelshochschule Berlin. I. II. Nr. 203. 204.

Gewichtswesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Gleichstrommaschine, Die, von C. Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent für Elektrotechnik an der Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Taf. Nr. 154.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

— **Griechische**, I: Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Prof. an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— — II: Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Prof. an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

Grammatik, Lateinische. Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nöt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Univers. Rostock. Nr. 1.

— **Russische**, von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. – Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische**, von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

— **Französische**, von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 188.

— **Italienische**, von Prof. Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

— **Russische**, von Dr. Theodor von Kawraysky in Leipzig Nr. 315.

— **Spanische**, von Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

Handelspolitik, Auswärtige, von Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der Univers. Marburg. Nr. 215.

Handelswesen, Das, von Dr. Wilh. Lexis, Prof. a. d. Univers. Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr 296

— — II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr 297.

Handfeuerwaffen, Die Entwicklung der, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wrzodek, Oberleutnant im Infanterie-Regiment Freiherr Hiller von Gärtringen (4. Posensches) Nr. 59 und Assistent der Königl. Gewehr-Prüfungskommission. Mit 21 Abb. Nr. 366.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Digitized by Google

Harze, Lacke, Firnisse von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle III.) Nr. 337.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heizung und Lüftung von Ingenieur Johannes Körting in Düsseldorf. I.: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Fig. Nr. 342.

— — II.: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 191 Fig. Nr. 343.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Hygiene des Städtebaus, Die, von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 30 Abb. Nr. 348.

— **des Wohnungswesens** von Prof. H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 5 Abbild. Nr. 363.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.

— — **II:** Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Taf. Nr. 206.

— — **III:** Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

Industrie der Silikate, der künstl. Bausteine und des Mörtels. I: Glas und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.

— — II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Taf Nr. 234.

Infektionskrankheiten, Die, und ihre Verhütung von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildung. u. einer Fiebertafel. Nr 327.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Integralrechnung v. Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 52 Fig. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymn. in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbild. Nr. 80.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Kirchenrecht von Dr. Emil Sehling, ord. Professor d. Rechte in Erlangen. Nr. 377.

Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Fig. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univers. Berlin. Nr. 156.

Kolonialrecht, Deutsches, von Dr. H. Edler von Hoffmann, Privatdoz. an der Univers. Göttingen. Nr. 318.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Kontrollwesen, Das agrikulturchemische, von Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Taf. Nr. 18.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Univers. Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 180.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Digitized by Google

Künste, Die graphischen, von Carl Rampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. und Beilagen. Nr. 75.

Kurzschrift siehe: Stenographie.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

– **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profil. Nr. 63.

Landeskunde u. Wirtschaftsgeographie d. Festland. Australien von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an d. Handels-Hochschule in Köln. Mit 8 Abbild., 6 graphisch. Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. Mit Profil, Abbild. und 1 Karte. Nr. 199.

– **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Prof. an d. Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

– **von Britisch-Nordamerika** von Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbild. und 1 Karte. Nr. 284.

– **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

– **der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Prof. an der Univers. Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbild. im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 285.

– **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Univers. Berlin. Mit 10 Textillustration. und 1 Karte. Nr. 244.

– **des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Professor Dr. A. Philippson in Halle a. S. Nr. 359.

– **des Königreichs Sachsen** v. Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnas. in Plauen. Mit 12 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 258

Landeskunde von Skandinavien (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Heinrich Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

– **des Königreichs Württemberg** v. Dr. Kurt Hassert, Prof. d. Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 157.

Landes- u. Volkskunde Palästinas von Lic. Dr. Gustav Hölscher in Halle. Mit 8 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 345.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Leben, Deutsches, im 12. u. 13. Jahrhundert. Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. 1. Teil: Öffentliches Leben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 93.

– – 2. Teil: Privatleben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 328.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Votsch. Nr. 2.

– **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

– **des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

– – **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 21.

Digitized by Google

Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

— **Deutsche, des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. Paul Legband in Berlin. Erster Teil. Nr. 364.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 162.

— II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken, von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Univers. Breslau. Nr. 31.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** v. Carl Weitbrecht, Prof. an d. Techn. Hochschule Stuttgart, neubearb. von Dr. Rich. Weitbrecht in Wimpfen. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— — Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286. 287.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Prof. a. d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.

— **Nordische,** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an d. Univers. Rostock. Nr. 254.

— **Portugiesische,** von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Nr. 218.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Slavische,** von Dr. Josef Karásek in Wien. 1. Teil: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.

— — 2. Teil: Das 19. Jahrh. Nr. 278.

Literaturgeschichte, Spanische, von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an d. Univers. Breslau. Nr. 107—111.

Mälzerei. Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. P. Dreverhoff, Direktor der Öffentl. u. l. Sächs. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sow. d. Brauerei. Mälzerschule zu Grimma. Nr. 303.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.

Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. August Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Materialprüfungswesen. Einführ. i. d. mod. Technik d. Materialprüfung von K. Memmler, Diplomingenieur. Ständ. Mitarbeiter a. Kgl. Material-Prüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel f. Festigkeitsversuche. Mit 58 Fig. Nr. 311.

— — II: Metallprüfung u. Prüfung v. Hilfsmaterialien d. Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Fig. Nr. 312.

Digitized by Google

Mathematik, Geschichte der, von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Taf. Nr. 112.

Messungsmethoden, Physikalische v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr. 301.

Metalle (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

Metalloide (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Metallurgie von Dr. Aug Geitz, diplom. Chemiker in München, I. II. Mit 21 Fig. Nr. 313. 314.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Prof. an der Univers. Innsbruck. Mit 49 Abbild. und 7 Taf. Nr. 54.

Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Prof. an der Univers. Bonn. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Morphologie, Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Münzwesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. am Nikolaigymn. zu Leipzig. Nr. 7.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler in Pfrungen. Zwei Bändchen. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121 und 347.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikästhetik von Dr. Karl Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

— **des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Musiklehre, Allgemeine, v. Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Mythologie, Germanische, von Dr. Eugen Mogk, Prof. an der Univers. Leipzig. Nr. 15.

— **Griechische und römische,** von Dr. Herm. Steuding, Prof. am Kgl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.

— siehe auch: Heldensage.

Nadelhölzer, Die, von Dr. F. W. Neger, Prof. an der Kgl. Forstakad. zu Tharandt. Mit 85 Abb., 5 Tab. und 3 Karten. Nr. 355.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nöt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik m. kurz. Wörterbuch v. Dr. W. Golther Prof. an der Univ. Rostock. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großh. landwirtschaftl. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Fig. Nr. 123.

Digitized by Google

Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der**, von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Univ. Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Parallelperspektive. Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 121 Fig. Nr. 260.

Perspektive nebst einem Anhang üb. Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Oberl. an der Baugewerkschule Köln. Mit 88 Abbild. Nr. 57.

Petrographie von Dr W. Bruhns, Prof. a. d. Univers. Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 178.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild. Nr. 44.

Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzenkrankheiten v. Dr. Werner Friedr. Bruck, Privatdozent in Gießen. Mit 1 farb Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Abbild Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Philologie, Geschichte der klassischen, von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Universität Münster in Westfalen. Nr. 367.

Philosophie, Einführung in die, von Dr. Max Wentscher, Prof. a. d. Univers. Königsberg. Nr. 281.

— Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie, Die. Von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, von Dr. Gustav Jäger, Prof. der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

— — IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie und Elektronik Mit 21 Fig. Nr. 374.

— **Geschichte der**, von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Fig. Nr. 293.

— — II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Fig. Nr. 294.

Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.

Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.

Physikalische Messungsmethoden v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr 301.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. K. Borinski, Prof. a. d. Univ. München. Nr. 40.

Posamentiererei. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Ind. zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Digitized by Google

Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie, von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Fig. Nr. 98.

Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen. Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der kgl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit zahlr. Abbild. Nr. 290.

Quellenkunde zur deutschen Geschichte von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Univers. Tübingen. 2 Bde. Nr. 279. 280.

Radioaktivität von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbild. Nr. 317.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

Recht d. Bürgerlich. Gesetzbuches. Zweites Buch: Schuldrecht I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen Nr. 323.

— — II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse v. Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 324.

— Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Prof. an der Univers. Göttingen. Nr. 305.

Rechtslehre, Allgemeine, von Dr. Th. Sternberg, Privatdoz. an der Univers. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche, von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Mit einer Taf. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Alttestamentliche, von D. Dr. Max Löhr, Prof. an der Univers. Breslau. Nr. 292.

— **Indische,** von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

— — siehe auch Buddha.

Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden, von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Renaissance. Die Kultur d. Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdoz. an der Univ. Wien. Nr. 189.

Roman. Geschichte d. deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Univers. Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.

Schattenkonstruktionen v. Prof. J. Vonderlinn in Münster. Mit 114 Fig. Nr. 236.

Schmarotzer u. Schmarotzertum in der Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde v. Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. a. d. Univers. Graz. Mit 67 Abbild. Nr. 151.

Schule, Die deutsche, im Auslande, von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminardirektor in Zschopau. Nr. 50.

Seemacht, Die, in der deutschen Geschichte von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

Seifenfabrikation, Die, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Die II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeb. von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Univers. Breslau. Nr. 138.

Soziologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Soziale Frage, s.: Entwicklung

Digitized by Google

Spitzenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Kgl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Germanische, v. Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

— **Indogermanische,** v. Dr. R. Meringer, Prof. a. d. Univ. Graz. Mit einer Taf. Nr. 59.

— **Romanische,** von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Univers. Wien. I: Lautlehre u. Wortlehre I. Nr. 128.

— — II: Wortlehre II u. Syntax. Nr. 250.

— **Semitische,** von Dr. C. Brockelmann, Prof. an der Univers. Königsberg. Nr. 291.

Staatslehre, Allgemeine, von Dr. Hermann Rehm, Prof. an d. Univ. Straßburg i. E. Nr. 358.

Staatsrecht, Preußisches, von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Univers. Bonn. 2 Teile. Nr. 298 u. 299.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. an der Univers. Wien. Mit 2 Karten und 2 Taf. Nr. 126.

Statik, I. Teil: Die Grundlehren der Statik starrer Körper v. W. Hauber, Diplom.-Ing. Mit 82 Fig. Nr. 178.

— II. Teil: Angewandte Statik. Mit 61 Fig. Nr. 179.

Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Mitglied des Kgl. Stenogr. Instituts Dresden. Nr. 246.

— Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang v. Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses Oranienstein. Nr. 86.

Stereochemie von Dr. E. Wedekind, Prof. an der Univers. Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 7 Vollbildern und 195 Text-Illustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

— **Mechanische,** von Geh. Hofrat Prof. A. Lüdicke i. Braunschweig. Nr. 340/41.

Teerfarbstoffe, Die, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Ludw. Kellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

Testament. Die Entstehung des Alten Testaments von Lic. Dr. W. Staerk in Jena. Nr. 272.

— Die Entstehung des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

— **Neutestamentliche Zeitgeschichte** I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums von Lic. Dr. W. Staerk, Privatdoz in Jena. Mit 3 Karten. Nr. 325.

— — **II:** Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Mit einer Planskizze. Nr. 326.

Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Dir. der Königlichen Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

— **III:** Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Thermodynamik (Technische Wärmelehre) v. K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieuren. M. 54 Fig. Nr. 242.

Tierbiologie siehe: Biologie d. Tiere.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Tierkunde v. Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Univers. Graz. Mit 78 Abbild. Nr. 60.

Digitized by Google

Tierreich, Das. I: Säugetiere von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.
— — IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Nr. 356.
Tierzuchtlehre, Allgemeine u. spezielle, v. Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.
Trigonometrie, Ebene und sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Fig. Nr. 98.
Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart von Dr. Paul Stößner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.
— **Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** von Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Kgl. Gymnasiums zu Luckau. I. Teil: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.
— — II. Teil: Vom Beginn d. 19. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Nr. 276.
Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 53 Abbild. Nr. 42.
Urheberrecht, Das, an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.
— **Das deutsche,** an literarischen, künstlerischen u. gewerblichen Schöpfungen, mit besond. Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.
Vektoranalysis v. Dr. Siegfr. Valentiner, Privatdozent am Phys. Institut d. Technischen Hochschule in Hannover. Mit 11 Fig. Nr. 354.
Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.
Versicherungswesen, Das, von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Dozent der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.
Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, k. u. k. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums u. Privatdoz. an d. Univers. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.
Volksbibliotheken (Bücher- u. Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.
Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.
Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Prof. an der Univers. Freiburg i. B. Nr. 133.
Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 177.
Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46
Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.
Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor u. Leiter der k. k. Handelsakademie in Graz. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbild. Nr. 222.
— II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbild. Nr. 223.
Warenzeichenrecht, Das. Nach dem Gesetz zum Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894. Von Regierungsrat J. Neuberg, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 360.
Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.
Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieure. Mit 54 Fig. Nr. 242.
Wäscherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.
Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 261.

Digitized by Google

Mus 174.436
Musikgeschichte des 17. und 18. jah
Loeb Music Library
BCP7982
3 2044 041 051 426

Wettbewerb, Der unlautere, Rechtsanwalt Dr. Martin Wa mann in Hamburg. Nr. 339.

Wolfram von Eschenbach. H mann v. Aue, Wolfram v. Esc bach und Gottfried von Straßb Auswahl aus dem höf. Epos ungen u. Wörterbuch v. old, Prof. am Kgl. Friedrichs z. Königsberg i. Pr. Nr. 22. uch nach der neuen deutschen reibung von Dr. Heinrich Nr. 200.

hes, von Dr. Ferd. Detter, d. Universität Prag. Nr. 64.

nik von Prof. K. Kimmich . Mit 18 Taf. in Ton-, und Golddruck u. 200 Voll- tbildern. Nr. 89.

Zeitungswesen, Das moderne, (Syst. d. Zeitungslehre) v. Dr. Robert Brunhuber in Köln a. Rh. Nr. 320.

— **Allgemeine Geschichte des,** von Dr. Ludwig Salomon in Jena. Nr. 351.

Zoologie, Geschichte der, von Prof. Dr. Rud. Burckhardt. Nr. 357.

eitere Bände erscheinen in rascher Folge.

Digitized by Google

GJG